DIEGO LANZA

IL TIRANNO E IL SUO PUBBLICO

Piccola
Biblioteca
Einaudi

DIEGO LANZA

IL TIRANNO E IL SUO PUBBLICO

Piccola
Biblioteca
Einaudi

Indice

Introduzione

Sincronia e diacronia della figura del tiranno

Questo libro non è un nuovo studio sulla tirannide in Grecia; neppure una rassegna delle opinioni che i Greci ebbero della tirannide e dei tiranni. È invece il tentativo di definire la genesi, lo sviluppo e la fortuna di una figura ideologica, che sempre meglio si precisa nella letteratura ateniese tra la metà del V e la metà del IV secolo, e che finisce col costituire un modello articolato e flessibile, destinato a sopravvivere fuori del proprio contesto.

Il tiranno che riappare con insistenza nelle tragedie della seconda metà del V secolo non è la trasposizione drammatica di una figura sociale. La sua raffigurazione scenica non si situa nel quadro di un rispecchiamento poetico della realtà; il pubblico del tiranno tragico non ha conosciuto tiranni, ne ha soltanto memoria indiretta, che risale ai padri o ai padri dei padri. La denominazione di tiranno di Istieo di Mileto e di Dionisio di Siracusa non deve trarre in inganno. Nel V secolo i termini *tyrannos* e *tyrannís* si generalizzano e passano a indicare ogni forma di regime non fondato su un libero patto costituzionale tra cittadini. Ma i tiranni ionici non sono che prefetti o proprefetti dell'impero persiano, contro il quale si trovano anche a muovere, ma al di fuori del quale non possono sopravvivere; i tiranni siciliani poi, per la struttura sociale dei loro dominî, per l'espansionismo territoriale che contraddistingue la loro politica, per l'organizzazione della corte, per il consolidamento della successione dinastica, costituiscono, insieme con i sovrani macedoni, quasi la prefigurazione di un nuovo modello sociale: la monarchia ellenistica. Si tratta in entrambi i casi di «tiranni» cui manca

l'immediato contraltare della polis. Diverso il tiranno paventato in Atene, il tiranno che nasce, per corruzione, dal seno stesso della città, il frutto maligno che intossica e uccide la pianta che l'ha prodotto. Non solo la raffigurazione del tiranno ma il pensiero stesso della tirannide è presente ossessivamente nell'Atene del v secolo. È presente in ogni momento la diffusa paura della perdita della libertà, della catastrofe della polis. Paure diverse, di diversa provenienza, dall'incertezza di un regime che con la cacciata di Tucidide di Melesia ha eliminato l'ultima possibilità di contraltare ad un potere che sfugge agli antichi parametri della polis gentilizia, fino all'imminente incombere della dura restaurazione oligarchica dei Trenta, paure di diverso, talvolta di opposto segno, che però coincidono nella loro oggettivazione figurale. Succede cosí che quanto piú vuole allontanare lo spettro della tirannide, tanto piú il poeta tragico dà rilievo e concretezza alla figura scenica del tiranno, lo fa vivere e operare, lo trasforma in un modello umano, psicologico e morale.

È in questa concretezza che la figura ideologica del tiranno va conosciuta. Non si tratta di ritagliare brani o frammenti dagli scrittori antichi e ricavarne opinioni, sentenze, riflessioni sul potere assoluto, ma operare in direzione opposta, mirando a ricostruire la rete espressiva delle allusioni e delle emozioni, degli ammaestramenti e delle riflessioni attraverso cui il tiranno si rivela nel vivo della presenza scenica al suo pubblico.

La figura del tiranno non va soltanto riportata alla complessità del personaggio tragico. Essa, in quanto figura della tragedia, fa parte di un sistema piú vasto di immagini, di pensieri, di opinioni, di credenze; ne fa parte funzionalmente: richiede l'esistenza del sistema e a propria volta concorre a verificarlo, ad arricchirlo, a consolidarlo. Non si tratta evidentemente di un sistema filosofico né di una filosofia politica di cui i poeti non sarebbero se non fruitori e volgarizzatori. Considerare i contenuti di pensiero delle opere di poesia subalterni alle elaborazioni dei «filosofi», quasi forme di pensiero applicato, è

atteggiamento non raro anche tra gli studiosi del mondo antico; esso suscita puntualmente la reazione dei sostenitori dei diritti della libertà fantastica della poesia. Il comune presupposto delle due posizioni sta nel ritenere le forme e i modi dell'espressione poetica, casuali o istituzionali siano essi considerati, come di fatto irrilevanti per la definizione dei contenuti di pensiero. Sia nella critica sociologica sia nella critica formalistica è presente la tentazione dello iato tra forme e contenuti, vecchia eredità mai completamente ripudiata di uno storicismo che amava definirsi integrale. A questo iato si è d'altronde irrimediabilmente riportati sia che si pretenda di separare l'opera poetica dal suo tempo, dal suo pubblico, dalla sua società, sia, al contrario, che la si voglia porre in un rapporto immediato con la struttura sociale. È interessante notare che nel primo caso non si tarda a riapprodare, esaurite tutte le analisi formali, al reverenziale rispetto del «mistero della poesia», cui è affidata la spiegazione non soltanto dell'invenzione di nuove regole formali, ma anche e soprattutto della disparità tra messaggi vincolati dalle stesse regole. Non è meno interessante però che nel secondo caso il confronto che si pretende di stabilire con immediatezza tra opera poetica e struttura sociale si traduce nella constatazione o di un rispecchiamento della seconda nella prima o della loro reciproca irreparabile estraneità; in entrambi i casi il giudizio di valore, positivo o negativo, dell'opera rischia di conseguire meccanicamente. Chi ha seguito le vicende della teoria lukacsiana del rispecchiamento e dei suoi tentativi di applicazione, ha ben presente il restringersi dello spettro di interessi che tale teoria comporta e il talvolta disperato tentativo di riaccreditare come «realistiche» opere di tutt'altra ispirazione e collocazione culturale.

Lo stesso ripensamento di Lukács sulla categoria della particolarità e sui «tempi lunghi» del parallelismo tra sviluppo sociale ed elaborazione culturale non rivela che una profonda insoddisfazione. Nei *Prolegomeni* il progetto di un'estetica del materialismo dialettico, dopo un tentativo di recuperare Kant e Goethe, approda sconsolato

al rimpianto del mancato appuntamento di Marx col rifacimento della logica hegeliana.

Nella realtà storica, e questo libro vuol essere uno dei tentativi di affrontare il problema nella specifica concretezza dell'esercizio storiografico, il rapporto tra poeta, opera di poesia e società, è sempre costante, né pare ci sia bisogno di ricorrere alla distinzione engelsiana di tempi brevi e tempi lunghi. Ma se il rapporto tra poesia e società è costante, non per questo deve credersi immediato. Il confronto diretto tra un prodotto culturale e le circostanze storiche che prescinda dalle necessarie mediazioni riesce quasi sempre insoddisfacente, si risolve il piú delle volte in futile gioco di riscoperta di quel che già si conosceva; si può, è vero, talvolta riconoscere nell'opera allusività nascoste, talvolta scoprirne segrete motivazioni, ma resta assai difficile rilevarne l'effetto. Il prodotto culturale si colloca infatti nella sua immediatezza nel mobile orizzonte del sapere, e soltanto mediatamente entra in rapporto con la struttura sociale. I modelli, le forme, le figure poetiche, non meno dei contenuti di pensiero, fanno parte funzionalmente di un sistema ideologico, che solo nella sua complessità e nella sua sistemicità ha un diretto rapporto di funzionalità con la struttura sociale e le sue contraddizioni. Tutti i fenomeni della vita intellettuale sono dunque mediati dall'ideologia, ciascuno secondo la propria specificità, ed è nell'ambito di questa specificità, senza concludervisi, che si deve muovere l'azione del critico.

Il sacrificio di questa mediazione ha condotto spesso ad appiattire il contributo ideologico di un operatore culturale in intervento propagandistico, a interpretarlo secondo un'immediatezza esecutiva che non gli apparteneva, come ha condotto ad interpretare come incoerenze e contraddizioni individuali quelle che non di rado rappresentano le necessarie e coerenti contraddizioni del sistema. Esso ci offre l'autorappresentazione, distorta ma coerente e storicamente necessaria, di una società; pretende di conciliarne le contraddizioni antagonistiche, trasformando il disordine in ordine e persuadendo della cogenza razionale della stratificazione sociale in atto. Il sistema

ideologico non è dunque necessariamente omologo alla struttura sociale. Nella goldmanniana teoria dell'omologia non tarda infatti a riprodursi, anche se schermata, la meccanica immediatezza della dottrina del rispecchiamento, mentre si perde il nesso dialettico che permette all'elaborazione ideologica di essere funzione compensativa del sistema delle contraddizioni materiali. Non è un caso che anche Goldmann appaia piú che propenso a riconoscere un oggettivo «progresso dei contenuti di verità» quale vero filo teleologico della storia.

Come vedremo nel nostro specifico caso, lo stesso modello di organizzazione degli spettacoli teatrali in Atene costituisce un elemento che non si può trascurare del sistema ideologico della polis. Forme, contenuti e veicoli di trasmissione culturale devono essere tutti presenti a chi voglia intendere il margine d'incidenza ideologica del poeta tragico. La ritualità e la ludicità dello spettacolo non attenuano, ma rafforzano questo margine, perché è secondo le regole di un coinvolgimento anche e soprattutto emotivo che il tragediografo comunica col suo pubblico, lo persuade, lo ammaestra.

Non nuovo questo discorso, se ne può discutere l'applicabilità al mondo antico. In una società nella quale è apparso difficile cogliere le distinzioni tra l'economico, il sociale e il politico, per la quale è sembrato impossibile ad alcuni studiosi, anche marxisti, condurre un'efficace determinazione delle classi, l'uso della categoria di ideologia rischia di riuscire impreciso e anacronistico.

Non è questo il luogo per dilungarmi a ripetere un'analisi cui ho altrove collaborato e che, almeno nei suoi termini essenziali, viene ripresa nel quinto capitolo di questo libro, dedicata alla dimostrazione della correttezza di quest'uso anche riferendoci all'antica Atene. Come del resto non ricorrere a questa categoria quando si sia giunti a riconoscere una serie di conflitti e di contraddizioni sociali, sopiti e occultati in una concezione totalizzante della società? L'ideologia della città è il grande sistema di significati in cui si iscrive la produzione culturale dell'Atene

postclistenica: ogni cittadino vi appare legato organicamente a tutti gli altri e alla polis, come le membra al corpo. Ma se è vero che gli Ateniesi ebbero una concezione organicistica della loro società cittadina, resta dubbio che sia proprio questa concezione il piú felice strumento di conoscenza della loro effettiva struttura sociale, resta dubbio che la lente di Eschilo o di Tucidide possa servirci per ingrandire senza distorcere l'immagine della società ateniese. La non trasparenza dei rapporti sociali nel mondo antico, che dipende dal loro carattere non capitalistico, non autorizza a considerare questo mondo, quello greco nel nostro caso, sottratto alle contraddizioni derivanti dalla divisione del lavoro e dall'articolazione della società in classi. Classi, sia chiaro, che non è facile individuare e descrivere, che non raggiungono se non eccezionalmente coscienza di sé, nella cui conflittualità il politico gioca un ruolo assai diverso e piú determinante che nella società capitalistica, ma nondimeno tali che le loro contraddizioni richiedano uno strumento di mediazione e di riconciliazione, di persuasione ad una totalità articolata ma essenzialmente unitaria. Questo strumento è offerto da una parte dalla legislazione e dalla pratica politica seguite alle riforme di Clistene, col costituirsi d'un terreno omogeneo d'incontro per tutti i cittadini, dall'altra dalla ricca produzione culturale che sul presupposto di questa omogeneità si sviluppa, che questa omogeneità assume a proprio oggetto principale di riflessione e che concorre in modo determinante a tutelare.

Se si parla di sistema non è poi perché si pensi ad un blocco di istituzioni, di credenze, di opinioni, identico a sé e intrasformabile. Al contrario, proprio nel V e IV secolo l'elaborazione intellettuale greca raggiunge la sua massima accelerazione. Ma, come pur sotto le diverse esperienze, i diversi conflitti sociali e le alterne vicende dell'«impero» di Atene, è possibile riconoscere una sostanziale omogeneità di assetto sociale, cosí nel sistema ideologico della città è riconoscibile una serie di tratti distintivi che si accompagnano ad ogni atto del processo di trasforma-

zione. Si potrebbe dire che si è davanti ad un sistema di tendenze, aperte a continui mutamenti, eppure nello stesso tempo saldamente ancorate ad un comune punto di riferimento: la polis nella sua organicità, la politicità quale criterio di valutazione della vita morale e del sapere.

La sincronicità non esclude il maturare di un insieme di contraddizioni che manifestano le variabili del sistema in un dispiegarsi diacronico. La figura del tiranno si compie all'interno di questo sviluppo, finisce con l'esserne un importante elemento rivelatore. Nel tiranno si personifica ben presto tutto ciò che è respinto e condannato dalla morale *politica* della città, il portatore dell'illibertà, della dismisura, dell'empietà, dell'irrazionalità, sí che, come felicemente si esprime uno studioso di cui pure non si condividono molte idee, «la città ha bisogno della controimmagine del tiranno per affermarsi essa stessa» (Berve). Figura indispensabile del sistema, il tiranno ne riflette specularmente tutte le oscillazioni, l'accompagna nella sua storia interna, verificandone in ogni momento per contrarium la validità.

Ritroviamo questa figura in contesti diversi e con diverse funzioni. Neppur nell'opera d'uno stesso autore l'uso del modello è univoco: la tirannicità di Edipo è diversa da quella di Creonte, ma soprattutto assolve ad una diversa funzione drammatica, serve al poeta per una diversa caratterizzazione del personaggio nella vicenda, finisce col sortire un diverso effetto gnomico sugli spettatori. Non soltanto dunque appare indispensabile la definizione del modello, ma l'accertamento dell'uso fatto, degli effetti ricercati e conseguiti. Non siamo infatti davanti ad uno stereotipo, ma ad una figura che pur sempre inequivocabilmente riconoscibile si concreta in personaggi assai diversi. Si tratta, come si è detto, di variabili che, seppur realizzate nell'arco di qualche decennio, appaiono funzioni sincroniche del sistema.

L'analisi tende perciò ad accertarne la contraddittoria complementarità, senza eccessive preoccupazioni cronologiche. Due non piccoli inconvenienti sarebbero stati prodotti da un soverchio attaccamento alla successione cronologica: anzitutto la pretesa di riconoscere grazie ad

una «storia» una successione di modelli e di imitazioni nella raffigurazione del tiranno, quasi ogni realizzazione poetica nascesse dalla precedente; si sarebbe cosí giunti ad una topica letteraria, non alla definizione di una figura ideologica. Il secondo, piú grave inconveniente, sarebbe stato di diluire in un seguito cronologico gli aspetti contraddittori del sistema ideologico che la raffigurazione del tiranno volta a volta riflette, trasformando la problematicità di una gamma di scelte alternative in una successione inevitabilmente meccanica.

Se vi è una diacronia della figura, essa non è districabile dalla piú vasta e complessa diacronia interna del sistema. Considerata in questa ne appaiono tutti i caratteri d'un movimento non lineare, ma soggetto a spinte e a controspinte, difficile da definire in termini di semplice sviluppo o di evoluzione. D'altronde, tanto distante da noi è il mondo ateniese del v secolo che ogni tentativo d'accertarvi un prima e un dopo, senza averne con chiarezza stabiliti i criteri di costituzione complessiva, rischia sempre di assoggettare l'indagine storiografica a nessi di deduzione e d'implicazione validi forse oggi, ma la cui operatività specifica non è stata dimostrata e spesso non è dimostrabile.

La patria della figura ideologica del tiranno è la libera e democratica Atene. Ma il tiranno sopravvive, in quanto modello poetico, alla crisi e alla dissoluzione della polis: lo si ritrova con la stessa caratterizzazione nella tragedia latina, nella pubblicistica politica medievale, nella letteratura settecentesca, persino nel teatro contemporaneo. È questa un'altra diacronia. La sopravvivenza topica non esclude che non infrequentemente si scambino forme e contenuti, alcune connotazioni mutino i loro reciproci rapporti, si creino diversi legami d'allusività, in una parola cambi il significato delle immagini. Diverso è infatti volta a volta il sistema di pensiero nel quale la figura del tiranno si vien collocando, diversa la funzione disegnatale dalle coordinate ideologiche. Tuttavia, il suo ricorrere lungo tutto l'arco dell'elaborazione culturale

dell'Occidente non può spiegarsi in termini di semplice topicità; tradisce la continuità del suo uso ideologico. Non è una mera eredità classicistica, avvertita nella sua esemplarità di modello, ma piuttosto uno sperimentato paradigma rappresentativo, atto ad essere costantemente reimpiegato.

Dopo averne segnato la nascita ideologica, le contraddizioni del sistema che l'ha prodotta e che si riflettono nella sua costituzione, è parso perciò opportuno, a conclusione di quest'indagine, indicare il successo che la figura ideologica del tiranno ha riscosso anche fuori e lontano, nello spazio e nel tempo, dalla sua patria. Si sono cosí richiamate all'attenzione del lettore alcune occasioni nella storia della cultura occidentale nelle quali l'incidenza della raffigurazione del tiranno appare piú rilevante. Ciò non per celebrare l'eterna presenza dei Greci nella nostra storia, né per «spiegare» il senso del ricorrere di questa figura. Spiegazione vi può essere soltanto ricostruendo il sistema di nuove coordinate teoriche e ideologiche nel quale la figura, accettata essenzialmente nella sua topicità, viene reiscritta. Si può invece riflettere, ed è in questa prospettiva che è stato scritto l'ultimo capitolo del libro, come il recupero d'una figura ideologica appartenente ad un diverso sistema semantico, non possa riproporre immediatamente una problematica legata ad altre strutture e ormai svanita nelle sue piú significative specificazioni, ma come d'altra parte non si esaurisca neppure in mera eredità letteraria, assunzione tutta formale d'un vuoto recipiente destinabile a nuovi contenuti. La diacronia di una figura ideologica appare in realtà fenomeno estremamente contraddittorio, che qualsiasi spiegazione nei termini di una sola permanenza dei prodotti culturali non fa che banalizzare. Né infatti la sopravvivenza dell'elaborazione ideologica alla struttura che l'ha generata, né la pretesa acquisizione oggettiva di contenuti di verità, riescono a dar conto dei nuovi significati che le contraddizioni della vecchia figura ideologica assume nel nuovo sistema, dello scarto obbligato cui l'automatismo implicito nel modello ereditato obbliga il nuovo operatore culturale.

Né questo può apparire problema ozioso a chi studia l'antichità. La presenza attuale degli antichi si specifica infatti nei termini d'una vasta e complessa eredità. Il loro studio se da una parte mira ad accertare la reale identità del modello, la ricostruzione della rete di determinazioni storiche sue proprie, dall'altra, al di fuori dell'irrazionalistico mito dell'eterno ritorno, non può motivarne l'interesse che verificando la valenza ideologica di questa eredità. La considerazione della fortuna dei classici non è curiosità estravagante dello studioso dell'antichità, ma parte integrante e non subalterna del suo esercizio storiografico.

IL TIRANNO E IL SUO PUBBLICO

Capitolo primo

Un teatro politico

Polemizzando con la tradizione del teatro popolare di Max Reinhardt, Erwin Piscator chiarisce i termini che definiscono il carattere e le intenzioni del Teatro Proletario da lui diretto nel 1920-21: «Non si trattava di un teatro destinato a mettere in contatto i proletari con l'arte, ma di propaganda concreta; non di un teatro *per* il proletariato, ma di un teatro proletario semplicemente. In questo senso la nostra impresa si distingueva non solo dalla "Volksbühne", sul cui esempio voleva crearsi un'organizzazione di spettatori; ma si distingueva sostanzialmente anche dai teatri proletari di Martin e di Leonhard. Dal nostro programma fu bandita radicalmente la parola "arte", i lavori che volevamo rappresentare erano appelli con i quali volevamo intervenire negli avvenimenti attuali, "fare della politica"»[1]. La politicità del teatro di Piscator si definisce con la negazione della sua «artisticità». La stessa contrapposizione troviamo del resto in un brano polemico col suo teatro che lo stesso Piscator riporta sottolineandone con evidente allusività alcuni punti: «Il programma dice... che questa non vuole essere arte, ma propaganda... che si vuole esprimere sulla scena l'idea proletaria e comunista, per agire propagandisticamente ed educativamente; che non si vuole ottenere un "godimento artistico". A questo proposito bisogna dire: allora non bisogna chiamarsi teatro, ma battezzare la propria creatura col suo vero nome: propaganda. Il nome di teatro obbliga all'arte, all'estrinsecazione artistica!... L'arte

[1] E. PISCATOR, *Il teatro politico*, trad. it. Torino 1960, p. 32.

è una cosa troppo sacra perché si possa abusare del suo nome *a bassi scopi propagandistici*!... Quello che occorre *oggi* all'operaio è un'arte forte... quest'arte *può anche essere di origine borghese, purché sia arte*». Il brano è riportato dalla «Rote Fahne» [1].

Come per altri aspetti del dibattito culturale, la polemica che divampa nella Berlino del primo dopoguerra ha l'utilità di giungere a importanti chiarificazioni.

L'esasperazione, non scevra mai di pesanti mistificazioni, ha però il pregio di mettere in luce l'inconciliabilità di due valori, in questo caso arte e politica, che, nonostante tutti i tentativi di mediazione, restano pur sempre contrapposti. È sempre possibile una combinazione dei due elementi, e anzi una tale combinazione appare assai spesso necessaria, ma si tratta sempre di tentativi di compromesso. Posti di fronte all'aut aut di Piscator, i comunisti della «Rote Fahne» sono costretti a ripiegare su una definizione dell'arte cui probabilmente non sarebbero voluti arrivare. Ho detto che è l'esasperazione caratterizzante ogni aspetto della vita berlinese di quel tempo a permettere una chiarezza altrove non raggiunta. Basterebbe pensare a tutta la nebulosa trattatistica sull'impegno politico dell'intellettuale che è stata al centro dei dubbi e delle contraddizioni di tanta parte della letteratura europea del secondo dopoguerra, per apprezzare la pur sgradevole schematicità del Teatro Proletario.

Piscator e i suoi compagni sembrano rendersi conto che arte e politica sono funzioni separate e inconciliabili del sistema borghese. Perché arte per Piscator non significa in questi passi altro da quello che era andato significando nella cultura borghese dell'Ottocento. Egli scrive: «L'uomo semplice vede ancora religiosamente nel teatro un "tempio delle muse" nel quale si può entrare solo col vestito da festa e in uno stato d'animo di particolare ele-

[1] *Ibid.*, p. 38; al riguardo si veda recentemente M. CASTRI, *Per un teatro politico*, Torino 1973, pp. 59 sgg., dove non viene forse sufficientemente sottolineata la sostanziale complementarità tra Teatro Proletario e Kpd, tra «teatro come luogo/strumento di una cultura alternativa» e l'organizzazione politica rivoluzionaria, il partito, che si pone come istituzione alternativa.

vazione. Anche a lui avrebbe fatto l'impressione di un sacrilegio se nelle sale festose con gli stucchi d'oro e il velluto rosso gli avessero parlato delle "brutture" della lotta quotidiana, di salari, di orari di lavoro, di dividendi e guadagni. Questo riguardava i giornali. In teatro dovevano dominare i sentimenti, l'anima, lo sguardo doveva spaziare al di là della vita quotidiana nel mondo del bello del grande e del vero. Il teatro è un'arte solenne»[1]. L'ironia di queste righe non può nascondere l'esattezza dell'analisi. Il sistema culturale borghese, è vero, è assai meno rigido di quanto non possa apparire ad un rivoluzionario berlinese del primo dopoguerra. È possibile che la politica entri nell'arte, nel teatro. Ma in questo modo essa diventa uno dei temi ispiratori dell'arte, uno degli ingredienti del teatro; essa diventa arte, diventa teatro. Le rappresentazioni brechtiane del secondo dopoguerra lo stanno eloquentemente a testimoniare. Questo perché la politica non è che una delle funzioni del sistema ideologico della società borghese, e il linguaggio politico non può perciò pretendere di divenire un linguaggio valido per ogni aspetto della vita sociale. Trascritto in una commedia il linguaggio politico o si fa linguaggio di commedia o è rifiutato, diventa incomprensibile. L'arte pretende una rappresentazione complessiva dell'individuo, e poco importa che non sappia offrire se non la rappresentazione di un fantasma; essa non può comunque sopportare un proprio appiattimento all'unidimensionalità del linguaggio politico. Per questo, Piscator lo ricorda, ci sono i giornali.

Il Teatro Proletario non persegue quindi una sintesi impossibile, non punta su un'arte politica. Per essere politico, il teatro deve saper rifiutare l'arte come proprio obiettivo, presentarsi come strumento di propaganda, ma come uno strumento qualitativamente piú efficace del comizio. Ci si giova ancora della finzione scenica, arricchita come si sa da una serie di altri espedienti (proiezione di fotografie, di brani cinematografici ecc.), per coinvolgere emotivamente il pubblico. In questa nuova riscoper-

[1] PISCATOR, *Il teatro politico* cit., pp. 24-25.

ta coralità stanno infatti i risultati piú rilevanti di questo teatro.

Ricordando il successo di *Ad onta di tutto!*, Piscator riporta passi delle cronache dello spettacolo: «Le migliaia di spettatori ridono, deridono, pestano i piedi e alzano i pugni minacciosi. Sotto la tribuna degli oratori si avanza nuovamente un soldato di sussistenza con la divisa logora e strepita contro l'oratore: è Karl Liebknecht. E poi ecco veramente lui sulla strada, dove distribuisce manifestini e tiene un discorso contro la guerra. Viene arrestato e mentre la folla lo lascia portare via senza reagire, dagli spettatori parte un urlo di dolore e di accusa contro se stessi» («Frankfurter Zeitung»). «I singoli quadri erano grandiosi: specialmente quando si sentiva parlare in mezzo alla massa, quando gli operai-spettatori interrompevano e gridavano! Provino un poco ad imitarci, i direttori dei teatri borghesi, col loro personale mal pagato, logoro dalla fatica, tormentato»[1]. Il coinvolgimento del pubblico è ottenuto grazie all'identificazione della situazione. È l'arresto di K. Liebknecht che Piscator propone dal palcoscenico agli operai di Berlino, ed essi ora gridano e imprecano contro i loro stessi che lo lasciarono arrestare.

È chiaro quanto un siffatto coinvolgimento sia legato ad una precisa e limitata circostanza di aspettazione rivoluzionaria. E quanto per contro una delle piú gravi, la piú grave preoccupazione di Piscator resti quella di conquistare un suo pubblico e di conservarlo. Da questo punto di vista il Teatro Proletario è costretto a soggiacere alla prima regola di ogni teatro nella società borghese: conquistarsi un pubblico e saperlo conservare.

La contraddizione arte-politica, che nel programma del Teatro Proletario berlinese viene considerata insanabile, vive sia pur latente in ogni momento della storia del teatro e della letteratura nella società borghese. È una contraddizione che spesso si preferisce mascherare, ma

[1] PISCATOR, *Il teatro politico* cit.

che si ripropone con la maggiore evidenza per la fondamentale inconciliabilità dei due linguaggi. Ma ciò che piú importa, questa contraddizione tende a proiettarsi oltre i limiti del sistema ideologico della società borghese. Anche se è facile rifiutare teoricamente l'astratta schematizzazione tra poesia e retorica, piú difficile è sfuggire ad un'innata diffidenza che nei critici, in ogni critico c'è per le manifestazioni di poesia che abbiano come proprio principale contenuto una tematica politica. Tale diffidenza non è infondata. Essa appare legittima quando noi ci muoviamo nell'ambito della cultura borghese, quando abbiamo a che fare con opere create per un pubblico per il quale arte e politica sono funzioni indipendenti e distinte l'una dall'altra, per il quale il linguaggio politico è linguaggio specialistico, inadatto perciò a riflettere tutta la ricca complessità dell'individuo.

Ma la contrapposizione, o anche solo la distinzione tra arte e politica rischia di diventare fuorviante tutte le volte che pretendiamo di proiettarla su società diversamente organizzate, in cui il senso dell'individuo è diverso dalla complessa profondità di una soggettività, di un'anima se si preferisce, di cui il sociale è soltanto una dimensione particolare. In questo caso, ed è il caso del teatro ateniese ma non ovviamente soltanto di questo, una distinzione, o addirittura una contrapposizione, di arte e politica non può non apparire immotivata e incauta. Non perché arte e politica s'identifichino, o appaiano dimensioni indiscernibili, ma perché si tratta di funzioni di un diverso sistema ideologico. I loro reciproci rapporti devono di conseguenza essere ridefiniti; non vale alcuna analogia coi rapporti che vigono nella nostra società [1].

Appare perciò assai pericoloso definire, come pure e non di rado si è fatto, alcune tragedie di Euripide «tra-

[1] Non tiene invece conto delle differenze strutturali della società il confronto stabilito tra i Greci, Shakespeare e Brecht da K. VON FRITZ ad introduzione del suo volume *Antike und moderne Tragoedie*, Berlin 1962 (le pagine piú interessanti sono ora alla portata del pubblico italiano nell'antologia *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a cura di Ch. R. Beye, Bari 1974, pp. 107 sgg.). Di qui derivano l'improbabile accostamento di Brecht a Platone e di Aristotele all'idealismo («egli sapeva benissimo che la poesia non si può insegnare», trad. it., p. 110).

gedie politiche», perché in esse compare con maggiore trasparenza una tematica che noi riconosciamo con facilità attinente alla sfera politica, e quasi che le altre tragedie non siano politiche, che vi sia cioè all'interno della produzione tragica, o comica, ateniese, un filone che si può definire politico perché assume la politica come materia del proprio linguaggio scenico. Accettando questa impostazione si è inevitabilmente tratti al giudizio di maggiore o minore teatralizzazione di tale materia, al giudizio cioè di quanto il teatro, l'arte sia riuscita ad assimilare la politica, a rendere la politica arte, teatro.

Alcune osservazioni dovrebbero essere sufficienti per evitare questo equivoco. Una prima caratteristica del teatro ateniese è che né l'autore, né l'interprete (che originariamente erano la stessa persona, e su questa coincidenza si avrà modo di ritornare) hanno bisogno di conquistarsi un pubblico o di saperlo conservare. Il pubblico è assicurato, istituzionalmente garantito, non come è assicurato il pubblico del cantastorie sulla piazza del mercato, ma piuttosto come lo è quello della processione della festa del paese. Con questa analogia, sia chiaro, non si vuole riproporre una vecchia impostazione, inevitabilmente evasiva dei veri problemi, che assimila lo spettacolo teatrale greco alla celebrazione di un rito religioso. La polemica condotta lucidamente da Else [1] fa giustizia di una siffatta chiave interpretativa deformante: dalla recita nel teatro di Dioniso è assente ogni elemento cultuale, e l'atteggiamento del pubblico non può perciò essere quello dei fedeli che assistono ad un rito. Tuttavia con la pra-

[1] G. F. ELSE, *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (Mass.) 1965, pp. 3 sgg. e 37 sgg. Il legame ancora vivo tra religione e teatro è invece comunemente accettato; si vedano per esempio le pagine introduttive del libro di M. POHLENZ, *La tragedia greca*, trad. it. Brescia 1961, nelle quali al carattere religioso del popolo greco viene fatta risalire la causa stessa della produzione tragica. Assai diversa la prospettiva suggerita da A. Brelich (*Aristofane: commedia e religione*, ora in *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di M. Detienne, Bari 1975, pp. 103 sgg.), secondo il quale nella commedia sopravvive un modello umano, quello del *trickster*, che, in contrasto col codice etico della polis, ricorda un preciso modello mitico. Legato alla religione nella sua organizzazione istituzionale e nella sua materia mitica, il teatro ateniese non è però vissuto come esercizio cultuale; il rapporto tra attori e pubblico non è un rapporto religioso.

tica cultuale il teatro ateniese aveva a che fare, e con quella pratica cultuale propria dell'organizzazione della città. L'istituzionalità del teatro ateniese sta nel suo diretto inserimento nel quadro degli avvenimenti pubblici della città. Non soltanto le cerimonie che aprono e chiudono le recite, la presenza nel suo scanno d'onore del sacerdote di Dioniso, ma la stessa struttura organizzativa degli spettacoli, l'istruzione dei cori, la retribuzione degli attori sono di competenza dell'autorità della polis. Questo tratto è importante non soltanto per comprendere il carattere della partecipazione popolare agli spettacoli, ma soprattutto per intendere il rapporto poeta-attore-pubblico nel v secolo.

Il teatro ateniese non nasce come teatro professionistico. Identico all'autore, l'attore non si presenta all'inizio con le caratteristiche del *technites*, anche se non tarda ad assumerle: con l'introduzione del deuteragonista, e soprattutto col ritiro del poeta dalla scena. Resta però sempre che tra gli attori e il pubblico sta la polis, che assume i primi e garantisce la presenza del secondo [1]. L'autore di teatro per sua parte non è mai nel v secolo una figura professionale, paragonabile a quella del poeta corale. Egli non lavora per ordinazione di un committente: la struttura competitiva di ammissione al concorso tragico, che riproduce l'agone aristocratico, impedisce rapporti favorevoli alla formazione di un drammaturgo professionista. Si tratta infatti di una competitività assai diversa da quella commerciale cui deve adeguarsi ogni forma di teatro privato. Il successo di pubblico non si traduce mai per l'autore ateniese in un vantaggio economico, ma soprattutto non si traduce in una maggiore permanenza dello spettacolo sulla scena; può essere tutt'al piú la premessa per un nuovo successo. Egli non deve conquistarsi *un* pubblico, anche se ovviamente deve conquistarsi il favo-

[1] A. PICKARD-CAMBRIDGE (*The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969[2], pp. 93-94) distingue quattro fasi: *a*) identità tra attore e autore; *b*) l'autore impiega personalmente attori professionisti; *c*) il numero degli attori è portato a tre ed essi sono assunti dalla polis (probabilmente dall'arconte), si suppone la data del 449 quando s'introducono i premi anche per l'interpretazione; *d*) i tre attori recitano per tutti e tre gli autori, ciascuno in una diversa tragedia.

re *del* pubblico, la maggioranza delle preferenze, secondo una logica non diversa, anche se diversamente mediata, da quella che guida il dibattito politico dell'assemblea. Già differente, perché professionalizzato, il successo per l'attore, che vede aumentata la propria quotazione e garantita la nuova scrittura.

Il carattere pubblico dello spettacolo è ragione anche di un altro aspetto peculiare del teatro ateniese. Sulle scalinate di legno del teatro di Dioniso si riunisce tutta la città, nei giorni delle Grandi Dionisie le attività pubbliche e private sono interrotte e a teatro si ritrovano la maggior parte dei cittadini, provenienti anche dai demi piú periferici, e un buon numero di non ateniesi, meteci residenti in Attica e ospiti occasionali, alleati convenuti per discutere una causa in tribunale o per versare il tributo, legazioni di altre città ecc. Il pubblico del teatro in Atene non è cioè sottoposto ad alcuna selezione sociale, come lo è non soltanto quello del teatro dell'Ottocento e del Novecento, ma anche quello dei teatri elisabettiani. Che anzi l'amministrazione della città sia risoluta ad impedire qualsiasi forma di selezione o di autoselezione risulta chiaro dalla decisione di pagare il *theorikòn* ai cittadini che si presume non l'avrebbero pagato [1].

Anche questo è un tratto importante: non ci sono pubblici diversi per diversi tipi di spettacolo, o addirittura per diversi autori o diversi attori. La gente di teatro, autori e attori, se da una parte non deve conquistare un pubblico, né deve saperlo conservare, dall'altra però non può neppure costruirselo. Il loro discorso è, deve essere sempre rivolto a tutti.

Il pubblico dell'autore ateniese è cioè tutta la città, perché lo spettacolo teatrale non è un'iniziativa privata, ma un momento della vita associativa della polis. Nei giorni dello spettacolo nella cavea del teatro di Dioniso si ricostituisce, anche visivamente, l'unità varia, ma organica, del corpo della città. Come in occasione delle feste,

[1] Questa almeno è l'interpretazione piú probabile del termine; al riguardo cfr. A. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens* cit., pp. 366 sgg.; cfr. anche SCHWAHN, *Theorikòn*, Real Enzykl., 1934 II 5, 2233.

e il teatro è momento culminante di una festa, il corpo sociale della città ricompone la propria unità, si celebra come organismo armonico, anche se articolato. Scompaiono, o almeno sono ignorate, le differenze di censo e di attività, e vi si sostituiscono quelle amministrative e rituali dei demi e delle tribú. Tutto il cerimoniale della preparazione della festa teatrale si inquadra con puntualità nel geometrico gioco di rispondenze e di simmetrie delle selezioni e dei sorteggi che caratterizzano l'organizzazione tribale di Clistene.

Nell'organizzazione teatrale si attuano le stesse norme di ripartizione egualitaria tra le tribú, le stesse regole di sorteggio che troviamo come elementi regolatori della procedura di elezione delle magistrature cittadine e di governo della città. Sono regole che non tengono conto della posizione sociale dei cittadini, del loro grado di cultura, della loro figura professionale, ma unicamente della cittadinanza, dell'appartenenza ad una tribú e a un demos. La vita pubblica ateniese si muove dopo Clistene in uno spazio che possiamo e dobbiamo definire politico. Eliminato il criterio che legava la figura del cittadino alla proprietà e che stabiliva una proporzionalità tra potere di decisione della cosa pubblica e collocazione sociale, la cittadinanza attica assicura da sola la piena corresponsabilità nell'amministrazione della polis, e tale cittadinanza è subordinata soltanto al criterio della libertà della persona e a quello della discendenza da genitori attici[1].

È in questo spazio, essenzialmente politico, che si colloca il teatro, che è istituzione pubblica della città, che interessa perciò tutti e tutti coinvolge in quanto cittadini, al di fuori e al di là di qualsiasi caratterizzazione sociale.

Forse è questa una delle ragioni che servono a spiegare come, pur diffuso in molte altre città greche, il teatro non abbia conosciuto altrove l'importanza e il significato avuti in Atene. Non è perciò casuale che, come fa osser-

[1] Il quadro sociale in cui la tragedia si colloca viene piú ampiamente affrontato nel capitolo v; ad esso si rinvia anche per gli opportuni rimandi bibliografici.

vare Else, quando si parla di teatro greco, almeno del v secolo, si parli poi sempre di teatro ateniese[1]. Né è casuale che il teatro, che vive nello spazio politico della città, si faccia naturale strumento di celebrazione di tale spazio politico e del suo significato ideologico piú profondo: l'identità dei cittadini, indipendentemente dal loro specifico ruolo sociale, in quanto appunto cittadini, e la fondamentale organicità che tutti li lega in quella struttura fisiologicamente coesa che è la polis. E la polis, le sue contraddizioni, i suoi pericoli, le sue crisi, i farmaci necessari per ricomporne l'unità, sono appunto i contenuti fondamentali delle opere teatrali ateniesi, delle tragedie come delle commedie.

In questo nuovo spazio che rompe lo schema arcaico della comunità aristocratica dei proprietari di terra, e vi sostituisce la proprietà collettiva degli spazi pubblici e sacrali come discriminante fondamentale per la partecipazione al governo della città, il teatro ha dunque una funzione essenziale. Ne è, si è detto, la piú esplicita celebrazione. Ma, pur essendo forma poetica relativamente nuova, esso rappresenta anche un legame tra la nuova e la vecchia polis. Reso possibile dalla nuova organizzazione della città, lo spettacolo teatrale costituisce in questa nuova polis l'eredità piú viva, l'unica, si potrebbe dire, creativamente viva della tradizione poetica aristocratica. La poesia drammatica appare l'ultima forma di quella poesia di trasmissione essenzialmente orale propria della tradizione greca. Anche se Atene, soprattutto nella seconda metà del v secolo, raggiunge un notevolissimo indice di alfabetizzazione, la produzione teatrale non lo presuppone. Con il teatro si perfeziona al contrario la tendenza presente già in tutta la tradizione greca arcaica: la poesia si trasmette, si pubblica, eseguendola, recitandola cioè o cantandola con l'accompagnamento degli strumenti piú appropriati. Come ha dimostrato bene Havelock[2], l'ese-

[1] ELSE, *The Origin* cit., p. 1.

[2] E. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, trad. it. Bari 1972; per l'estensione di questa importante prospettiva anche alla tradizione lirica cfr. la nota di G. CERRI, *Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone*, in «Quad. Urb. Cult.

cuzione poetica nella Grecia arcaica è quindi già uno spettacolo. La recita teatrale, che nasce per una voce e coro, sviluppa le potenzialità spettacolari dell'esecuzione poetica. Il mimo vocale diventa anche mimo di gesti e di movimenti. Di qui evidente la contiguità tra epica e tragedia che troviamo sancita in Aristotele; di qui anche l'aspetto forse piú rilevante di questa eredità del teatro ateniese, l'essere teatro affidato soprattutto alla parola e alla musica.

Baldry, riassumendo in un libro senza grandi pretese, ma particolarmente felice per la chiarezza espositiva e l'onestà scientifica [1], le caratteristiche essenziali dello spettacolo tragico greco, richiama l'attenzione del lettore moderno sulla sostanziale autosufficienza del testo. Esso è spoglio di didascalie: gesti, atteggiamenti, intonazioni di voce, stati d'animo dei personaggi sono tutti già indicati con chiarezza nelle battute. Le battute comprendono ogni nota di recitazione e di scenografia. Un'osservazione analoga è stata fatta, è vero, anche per Shakespeare, ma per il teatro elisabettiano il discorso sarebbe un po' diverso. Qui il testo deve informare lo spettatore dello scenario e delle luci che accompagnano i cambiamenti di scena, all'autore greco s'impone invece la necessità di recuperare nel testo ogni forma di didascalia e d'informazione per lo spettatore, riguardi anche soltanto una smorfia di dolore o uno sguardo d'ira dell'attore.

Affidato essenzialmente alla parola, e ben si sa quante critiche le prime infrazioni a questa regola abbiano suscitate alla fine del v secolo [2], il teatro ateniese serba anche un'altra caratteristica della tradizione poetica greca: l'essere strumento educativo, il contenere al proprio interno la gnome come parte integrante dello spettacolo.

Cl.», n. 8, pp. 119 sgg. e B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardo arcaica*, in AA.VV., *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano 1972, pp. 57 sgg.

[1] H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, trad. it. Bari 1972.

[2] La spettacolarità tende a sovrapporsi al carattere orale della recita: due aspetti particolarmente rilevanti sono l'invadenza della scenografia con l'uso sempre piú consueto delle macchine e il distacco della musica dalla parola (cfr. la probabile parodia aristofanea di Euripide in *Le rane* 1314 e le osservazioni critiche di DIONIGI DI ALICARNASSO, *La composizione delle parole* 63).

È importante tener conto della funzione sociale della poesia nella Grecia arcaica, quando si voglia evitare di compierne una lettura impressionistica, tutta tesa ad accertarne i valori esclusivamente formali. La poesia è per i Greci arcaici spettacolo, ed è contemporaneamente ammaestramento, gnome; il teatro, soprattutto la tragedia, ma la commedia non è certo esclusa, erede della poesia arcaica, riproduce la figura del poeta-maestro. Questo risulta molto chiaramente dal documento piú esplicito che si possiede del v secolo sui compiti del poeta, *Le rane* di Aristofane. Anche per Aristofane è tuttavia chiaro che la gnome poetica possiede una propria peculiare specificità; essa, anche quando procede direttamente, ha sempre bisogno di un supporto figurato di esemplarità. Per questo l'Eschilo aristofaneo insiste tanto sulle buone e sulle cattive scelte della vicenda da rappresentare: il mito è pur sempre un esempio cui la gnome è complementare.

Ma la gnome ha anche una propria capacità autonoma di persuasione. La sentenza pronunziata sul palcoscenico è direttamente proposta al pubblico e non abbisogna della mediazione dell'azione e del personaggio. Baldry ricorda l'uso di chiedere il bis non solo di intere scene o almeno di lunghe *rheseis*, cosí come si richiedeva nel teatro dell'opera il bis del duetto o della romanza, ma anche di singole frasi o versi che per la loro incisività gnomica avevano colpito l'attenzione degli spettatori. Per contro, è sempre Baldry a ricordarlo, Seneca ci racconta di come Euripide fosse dovuto intervenire personalmente per permettere la continuazione di una sua tragedia interrotta dal pubblico cui era particolarmente dispiaciuto un brano in lode del denaro, avvertito evidentemente fuori del contesto drammatico in tutta la sua autorità gnomica[1]. Questo impatto diretto della sentenziosità poetica è appunto l'eredità di una tradizione: il poeta maestro, spes-

[1] BALDRY, *I Greci a teatro* cit., p. 115; cfr. SENECA, *Epistolario* 115.15: «Cum hi novissimi versus in tragoedia Euripidis pronuntiati essent, totus populus ad eiciendum et actorem et carmen consurrexit uno impetu donec Euripides in medium ipse prosiluit petens ut expectarent viderentque quem admirator auri exitum faceret». Il brano euripideo tradotto da Seneca corrisponde parzialmente al fr. 324 N², riportato nel testo originale dallo Stobeo.

so anche cantore, variando i toni della voce e il carattere della propria esecuzione, sa stabilire diversi livelli di comunicazione espressiva.

La tragedia ateniese del v secolo si può definire teatro politico, ma in un senso del tutto diverso da come si è definito politico il teatro di Piscator e quello di Brecht. La politicità della tragedia di Eschilo, Sofocle ed Euripide non è il risultato di una scelta tematica consapevolmente perseguita e che comporti una rottura con la tradizione. Il teatro è in Atene costituzionalmente politico: fa parte della vita politica della città, ne mutua l'ordinamento, le modalità organizzative, i contenuti. Piú precisamente, politico è il suo stesso linguaggio. Non tanto perché lo schema dell'agone teatrale riproduce le movenze e i ritmi dell'agone retorico-politico (sarebbe fino ad un certo punto arduo stabilire quale sia il modello e quale l'imitazione), ma piuttosto perché la tragedia adopera consapevolmente o inconsapevolmente per i propri effetti drammatici tutte le ambiguità del linguaggio politico. J.-P. Vernant, in un saggio molto interessante [1], insiste sull'ambiguità del linguaggio tragico come elemento caratterizzante dello schema drammatico greco. Egli ferma la sua attenzione su un aspetto già posto in luce, sia pure occasionalmente, da altri critici [2]: la ripresa lessicale che si attua nel corso della rappresentazione drammatica, secondo sempre nuovi scarti di significato. Lo scontro tra diversi personaggi e piú ancora la loro reciproca impermeabilità, l'impossibilità di un accordo, talvolta addirittura di un dialogo, sono spesso posti in risalto usando l'ambiguità della polisemia. Ciò che Vernant non ha forse sufficientemente sottolineato è che i termini cruciali dell'ambiguità drammatica sono in gran parte riconducibili al linguaggio etico

[1] J.-P. VERNANT, *Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque*, compreso in J.-P. VERNANT e P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972, pp. 19 sgg. Nello stesso volume si veda anche *Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'Œdipe Roi*, ora tradotto in italiano nella citata antologia *Il mito* ecc. (pp. 73 sgg.).

[2] W. B. STANFORD, *Ambiguity in Greek Literature*, Oxford 1939, in particolare sulla tragedia pp. 137 sgg.

politico, denotativi o connotativi delle categorie di libertà, uguaglianza, potere ecc.

Le potenzialità connotative che il linguaggio poetico in generale e quello drammatico in particolare hanno, in quanto strumento di coinvolgimento euristico, vengono liberate nella tragedia attica assumendo come proprio contenuto di rappresentazione e di riflessione la città. Ciò non è di un teatro politico nel senso tradizionale del termine. Né in Brecht né in Hauptmann, e neppure risalendo in Schiller, Lessing o Alfieri, è possibile individuare una forte ambiguità nella terminologia politica che costituisca un elemento significativo del contrasto drammatico. Al contrario, il teatro che s'impegna a rendere teatrali dei contenuti politici, tende a servirsene nel modo meno ambiguo possibile. Termini come libertà, democrazia, rivoluzione, proletario ecc. sono sempre assunti secondo una monosemia garantita dal credo politico dell'autore. Questo perché, nonostante tutto, il contenuto politico del dramma è pur sempre avvertito come un oggetto estraneo che occorre assimilare al linguaggio teatrale; si tratta pur sempre di propaganda che l'arte deve trasfigurare.

Se invece si compie uno spoglio lessicale della tragedia attica si può vedere che il massimo di polisemia, e quindi il massimo di ambiguità, o ironia drammatica come alcuni critici hanno voluto definirla, riguarda proprio termini che appartengono al linguaggio politico: la terminologia descrittiva del cittadino e della città, cosí come i valori generali che al cittadino e ai suoi rapporti con la città competono.

Il teatro ateniese si colloca nello spazio politico della città e il suo linguaggio è un linguaggio politico; questo si vede anche nella capacità del teatro di assumere la città e la vita cittadina come specifica chiave interpretativa di una serie di fenomeni che al nostro occhio non possono non apparire assolutamente estranei. Si vedrà con maggiore chiarezza nel corso di questo libro quale valore venga ad assumere nella considerazione e nella rappresentazio-

ne di molti problemi morali e psicologici l'analogia che si stabilisce tra microcosmo dell'uomo e macrocosmo della città e che non fa che prolungare nella direzione opposta quell'analogia tra città e universo che gli studiosi del pensiero presocratico non hanno mancato di porre in luce[1]. Ma, mentre nell'analogia tra universo e città il modello sociale e quello naturale non hanno alcun punto d'intersezione, l'analogia tra la città nel suo complesso e ciascun cittadino finisce col porre problemi di rapporti tra il tutto e le sue parti la cui soluzione non può trovarsi all'interno dello schema analogico.

L'analogia con la città serve a scoprire e a descrivere la complessità dell'individuo. Alle divisioni sociali della città vengono fatte corrispondere le divisioni della persona, tra anima e corpo, o all'interno dell'anima e del corpo. Lo strumento d'indagine si rivela indiscutibilmente efficace, basti pensare alla fortuna che la partizione dell'anima riscuoterà in tutta la tradizione intellettuale del mondo antico. Nella città, sopra il disordine dei conflitti tra le diverse componenti sociali, si afferma la logica di un comportamento politico che sana il conflitto e unifica le fazioni; è la logica che sovrappone ai contrasti frutto dell'egoismo di ciascuna parte la decisione collettiva in vista del bene della comunità. È la decisione politica, che vincola tutti, che permette e garantisce l'unità della polis; e a sua volta è permessa e garantita da tutta la strumentazione organizzativa di cui tribú e sorteggi rappresentano gli indispensabili elementi. Anche il conflitto delle passioni nell'anima dell'uomo trova la propria risoluzione nell'assunzione di responsabilità che è della decisione. Non sempre l'incertezza del personaggio tragico, la caratteristica domanda «che cosa fare?», trova un'adeguata risposta nella tragedia, ma è chiaro che l'unica adeguata

[1] Potrebbe apparire strano che la constatazione di questa analogia indirizzi buona parte degli studiosi a riportare le origini della scienza ionica alla tradizione poetica arcaica (senza distinguere l'epica, il poema religioso, la lirica). Al di là degli accertamenti filologici quel che appare determinante è la temperie culturale di questa impostazione storiografica; esemplare al riguardo appare il lucido saggio di R. MONDOLFO, *Natura e cultura alle origini della filosofia*, in *Alle origini della filosofia della cultura*, trad. it. Bologna 1956, pp. 5 sgg.

risposta appare sempre una decisione capace di riunificare su un piano diverso, quello appunto della volontà consapevole, il conflitto delle passioni dell'eroe. All'interno del personaggio si proietta dunque l'immagine della città, e questa proiezione svolge una funzione chiarificatrice. L'uomo, l'anima umana, non è piú il passivo terreno di scontro degli interventi della divinità, come in Omero, ma in essa lo scontro delle passioni viene organizzato e disciplinato secondo la logica della decisione responsabile. La soggettività operante sull'oggettività secondo la modalità della progettazione che da Hegel in poi [1] si riconosce al teatro greco matura sviluppandosi come modello analogico. Il personaggio tragico non è la scoperta dell'individualità creativa, né dell'insondabile mistero della profondità dell'anima, quanto piuttosto la scoperta della somiglianza strutturale tra il singolo e la comunità, il risultato del considerare l'individuo analogia della città. Platone, definendo con chiarezza nella *Repubblica* questo rapporto analogico (*anèr homoios polei*) e Aristotele ponendo la decisione (*proairesis*) come l'elemento caratterizzante il comportamento morale, e la capacità di decidere (*to proairetikòn*) come la discriminante per la definizione dell'uomo, non faranno che rendere esplicita, filosoficamente coerente e motivata una concezione che è già viva nell'operare del poeta drammatico.

Alcune considerazioni storiche serviranno a chiarire quanto sia anacronistica una concezione dell'eroe tragico come affermazione della piena indistinta individualità, della libertà nell'esistenza.

Una prima considerazione riguarda quella che si potrebbe definire, pur con tutta la prudenza del caso, la tipologia eroica. Gli eroi del mito sono figure già conosciute dagli spettatori, il loro comportamento non può quindi non essere in parte predeterminato da una tradizione

[1] La piú autorevole ripresa della tripartizione hegeliana e dell'assegnazione alla tragedia della sintesi tra l'oggettività epica e la soggettività lirica (cfr. G. W. F. HEGEL, *Estetica*, trad. it. Torino 1967², pp. 1298-99) è offerta da B. SNELL, *Eschilo e l'azione drammatica*, trad. it. Milano 1969 e *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it. Torino 1963, pp. 141 sgg.

poetica e religiosa. Il loro cammino ha sempre dei passaggi obbligati che la tragedia, salvo poche eccezioni, è costretta a conservare, per il carattere stesso della poesia drammatica, per il suo ruolo nella città, per i rapporti che la legano nello stile e nella funzione sociale alla tradizione poetica arcaica. Clitemestra, Oreste, Elettra, Menelao, Edipo e Fedra sono tutte figure già definite; la loro personalità potrà sí arricchirsi, la decisione consapevole superare e comporre i loro conflitti e lacerazioni interiori, ma la loro storia nei suoi tratti essenziali è già conosciuta. Ciò che li definisce e li fa nuovi è semmai come il poeta ne descrive la maturazione e come spiega il cammino che li porta a ciò che devono essere secondo il mito.

Svolgere compiutamente questo discorso richiederebbe però un altro libro, anche volendo affrontare solo una parte della necessaria tematica, la conservazione del mito e la sua variazione nel teatro tragico. Ciò che basta qui sottolineare è l'ovvia considerazione che, pur percorsa sotterraneamente da una continua tensione, la tragedia ateniese si conserva per tutto il v secolo sostanzialmente fedele al patrimonio mitologico di cui è erede. Il caso dell'*Oreste* euripideo resta pur sempre un'eccezione. Questa fedeltà, coatta o piú probabilmente connaturata al carattere stesso della tragedia, costituisce comunque un vincolo per l'invenzione di personaggi nuovi, gli unici effettivamente atti a sviluppare una piena affermazione dell'individualità.

Un'altra considerazione riguarda il carattere di composizione musicale della tragedia. Baldry insiste, senza dubbio a ragione, nell'osservare che le corrispondenze, le simmetrie, il ricorrere di brani uguali per numero di versi e per metro, avvicinano una tragedia ateniese piuttosto a uno spartito che a un copione teatrale. La maggior parte delle corrispondenze e simmetrie, che in un autore moderno risulterebbero stucchevoli perché artificiosamente calcolate, dovevano apparire naturali allo spettatore ateniese. Le *rheseis* normalmente si corrispondono e alle *rheseis* si alternano le sticomitie o le disticomitie. Non di rado è il confronto solenne delle *rheseis*

che si accelera in sticomitia per frangersi talvolta in *antilabai*. Oppure lo schema compositivo è opposto: la concitazione sticomitica si allarga in battute lunghe, ma ugualmente simmetriche. Legato ad un senso compositivo generale è anche il rompere del canto da una concitazione recitata. Scrive Baldry: «Per l'effetto totale una certa corrispondenza analogica è presente oggi piuttosto in una sala di concerti che non in teatro: una tragedia greca, come un quartetto o una sinfonia, è costruita entro i limiti di uno schema convenzionale, ma è unica nel suo genere»[1]. L'analogia tuttavia si ferma qui: diverso il pubblico della sala da concerto da quello del teatro di Dioniso, diversa la funzione della musica oggi e del teatro drammatico in Atene. Resta quello che assai imprecisamente ho chiamato la composizione musicale della tragedia, che costituisce la regola fondamentale della poesia tragica. La distribuzione delle battute si sottomette anch'essa a questa regola. Ciò non impedisce, beninteso, il prevalere di un personaggio sugli altri, né impedisce il prevalere di un attore. Si sa al contrario che l'attore assume sempre maggiore importanza nell'esecuzione di una tragedia. Lo spartito non è impedimento all'esecuzione di pezzi di bravura; anzi è proprio il rigore dello spartito tragico che sottolinea l'abilità esecutiva: sia la *rhesis* tradizionale, sia il passaggio dal recitato al cantato offrono all'abilità dell'interprete straordinari strumenti di espressione della propria valentia. Tuttavia sia lo schema compositivo generale sia la segmentazione della tragedia, con i canti corali ancora saldamente connessi con l'azione drammatica, impediscono di organizzare tutta la recitazione intorno alla figura di un singolo personaggio, cosí come finisce con l'accadere nel teatro dell'Ottocento.

Resta estranea all'attore la ricostruzione psicologica del personaggio, il riviverne ogni momento della vita, ogni attimo dell'azione, l'entrare nella sua pelle, il farlo proprio. Per questo esercizio di immedesimazione che è

[1] BALDRY, *I Greci a teatro* cit., p. 118. Molto interessante in questa prospettiva l'articolo di V. DI BENEDETTO, *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, in «Hermes», 1961, pp. 298 sgg.

essenziale perché dal palcoscenico appaia il personaggio a tutto tondo, caratterizzato da quella coerenza sentimentale cui ci ha assuefatto il teatro naturalistico, mancano nel teatro ateniese alcuni elementi essenziali. Non intendo qui parlare tanto della fissità delle maschere o degli stereotipi movimenti di scena cui l'attore con ogni probabilità si limitava, ma di una diversità di recitazione assai piú radicale.

K. Stanislavskij, nel libro che probabilmente costituisce la piú felice sintesi delle esperienze del teatro dell'Ottocento, scrive: «Chi, durante uno spettacolo, non "recita", non forza ma agisce veramente in modo produttivo, coerente e senza interruzioni; chi riesce in scena a stabilire dei contatti solo col suo compagno e non con il pubblico; chi non evade mai dalla parte e dalla commedia e si mantiene in una costante atmosfera di vita, di verità, di convinzione, di "io sono", costui vive sulla scena il "vero"»[1]. L'uomo di teatro moderno individua con chiarezza e rigore il reale credo dello spettacolo borghese: la creazione di una verità nuova sulla scena che trascini lo spettatore rendendolo dimentico di sé. Certo, questa verità è difficile: solo un attore consumato, un artista può raggiungere la naturalezza, cioè la verità scenica. Per conseguirla egli deve saper dimenticare il pubblico, ignorare l'esistenza del mostro dalle molte teste in silenziosa attesa nel buio che si spalanca oltre le luci della ribalta. Egli deve muoversi, parlare con i suoi compagni di scena come se quella voragine non ci fosse, ma al suo posto si levasse una quarta parete. Il gioco scenico non ammette lacerazioni, deve risultare il piú possibile serrato, proporsi come assoluto, far cadere nell'oblio tutto ciò che gli è estraneo. Non è un caso che Stanislavskij, a conclusione del suo manuale, giunga a proporre anche un preciso tipo di teatro che ricorda davvicino quello sul quale si esercita l'ironia chiarificatrice di Piscator: «Ricordate il mio consiglio: non si può entrare a teatro con le scarpe sporche. Pulitevi le suole prima di entrare, lasciate il fango fuori della porta. Lasciate in anticamera insieme alle

[1] K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore*, trad. it. Bari 1968², p. 176.

soprascarpe, tutte le piccole preoccupazioni, i fastidi, le meschinità che avviliscono la vita quotidiana, e vi distraggono dall'arte»[1]. L'esortazione di Stanislavskij è rivolta agli attori, ma come non pensare che perché il teatro possa svolgere appieno la propria funzione artistica la stessa disposizione d'animo è necessaria anche per il pubblico? L'attore infatti deve dimenticarsi di sé e della presenza dello spettatore, perché anche lo spettatore se ne dimentichi. L'oblio del pubblico non è disinteresse del pubblico, che anzi tutto ciò che l'attore fa lo fa per il pubblico, per stabilire con esso un piú efficace rapporto. Per Stanislavskij tale rapporto, per essere corretto, deve sempre mediarsi nella finzione del dramma. Il vero dell'attore è il vero ch'egli sa ricreare sulla scena, dentro il gioco della commedia; ogni altro rapporto piú diretto con lo spettatore appare a Stanislavskij falso; e, nel teatro borghese, non può non esserlo. L'unico mezzo che ha il personaggio di comunicare con i suoi spettatori è di apparire uno di loro, ma posto oltre la barriera luminosa della ribalta, di renderli dimentichi di sé e di attrarli con la sua verità al di là di questa barriera. L'attore è lo strumento di questa verità, l'officiante di questa magia. Ignorare il pubblico per coinvolgerlo piú profondamente: è questo il potere che Stanislavskij riconosce al teatro. Tale potere, tutto affidato alla suggestione esaltata della finzione della recita, non si esaurisce nel teatro naturalista. Con i piú recenti strumenti di cui la recitazione si serve oggi, il pubblico viene addirittura allontanato nel tempo e nello spazio: il rapporto attore pubblico che si realizza nel cinema è affidato ad uno straniamento da sé ancora piú prepotente dello spettatore, alla sua proiezione nella vicenda che gli si svolge dinnanzi ignorandolo, ma proprio per questo coinvolgendolo[2].

[1] K. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore* cit.

[2] Per contro nel cinema vien meno la dialetticità del rapporto tra attore e pubblico: all'accentuarsi di un effetto fa riscontro la scomparsa dell'altro. L'attore diventa strumento di uno spettacolo che è distante in tempo e spazio dal suo agire, e il suo agire si frammenta e ritrova solo fuori di sé la propria unità (cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino 1967, pp. 31 sgg.).

Il coinvolgimento del pubblico nella vicenda recitata è nel teatro ateniese di Dioniso di tutt'altro tipo. La strumentazione scenica non è tesa a proporre con tecniche illusionistiche una realtà diversa, separata; manca la suggestione della ribalta accesa, col distacco ch'essa stabilisce tra attore e spettatore, ma anche con il suo potere di straordinaria attrazione. L'attore è di fronte al pubblico vestito inconfondibilmente da attore; non di rado solo in scena, si rivolge direttamente agli spettatori. I brani gnomici che non mancano mai nella sua parte sono recitati sempre sul filo della rottura del gioco scenico e senza che questo mai si rompa veramente. La rottura è prerogativa della commedia, ed essa ne fa grande uso, perché elemento dello spettacolo diventa anche la parodia dell'inganno cui attore e spettatore d'intesa accettano di assoggettarsi.

Diverso il rapporto del pubblico con l'attore, ne è diverso anche il rapporto con il personaggio. Di questo sulla scena non viene presentata un'immagine realistica: l'attore si limita a parlare, a cantare, ad abbozzare qualche gesto stereotipo. La sua parte ha limiti rigorosi, spesso le sue battute sono simmetriche, come già si è detto, a quelle dell'antagonista, ritmate dagli interventi del coro; il suo «a solo» s'iscrive sempre in una partitura complessiva costruita su rigorose, necessarie corrispondenze. Nulla che possa assomigliare alla presenza dilagante di Otello sulle scene europee della fine dell'Ottocento; nulla che possa assomigliare alla minuziosa caratterizzazione psicologica e sentimentale di Hedda Gabler.

L'unica caratterizzazione psicologica di Oreste è quella del conflitto che lacera la sua anima, e questo conflitto stenta a trovare una composizione perché in lui si scontrano due diverse concezioni della giustizia. Quando la composizione si realizza è grazie all'intervento della volontà deliberante, ma questa volontà è sempre presentata come l'adeguamento razionale ad una norma che si riconosce come valida. Non a caso Aristotele stabilirà una stretta analogia tra la decisione della volontà e la deduzione della ragione.

La ricchezza che l'autore tragico greco scopre nell'in-

dividuo non è la profondità insondabile e senza leggi dell'anima eraclitea, ma la stessa ricchezza dialettica che è possibile constatare nella vita della città.

Un'altra circostanza sta a dimostrare che all'attore greco non è richiesto quell'esercizio di mimesi sentimentale che il teatro moderno richiede. La recita, è noto, avviene in Atene dapprima con un solo attore, poi con due, infine con tre. Si è molto discusso perché i Greci non siano arrivati a compagnie teatrali piú numerose. Non è qui certo il luogo per affrontare tutta la complessa questione; un fatto appare però chiaro: che il numero degli attori recitanti è per i Greci sempre legato al numero dei personaggi che parlano contemporaneamente. Il teatro ateniese giunge addirittura a introdurre comparse mute a rappresentare sulla scena personaggi cui temporaneamente è richiesta la sola presenza. La controscena è cioè giudicata cosí poco significativa che può essere affidata anche a non attori. Il personaggio è importante solo quando parla, agisce, non quando ascolta, mentre sappiamo quanto la controscena sia diventata importante nella recitazione del teatro borghese dell'Ottocento prima, nei primi piani cinematografici e televisivi poi. Per contro all'attore greco sono richieste altre prestazioni: non solo i personaggi minori, ma anche diversi personaggi di rilievo, compatibilmente con la loro presenza in scena, vengono attribuiti ad un unico attore. Egli non può dunque vivere quel che il personaggio vive fuori scena, sí da ripresentarsi dinnanzi alla ribalta senza aver interrotto la propria carica emotiva nel gioco della finta verità, perché mentre il suo personaggio resta fuori scena egli vi rientra per dar vita e parola ad un altro personaggio. In una moderna recita che volesse riprodurre quel che si sa della recitazione antica, un siffatto modulo di recitazione riuscirebbe senza dubbio l'ostacolo piú arduo da superare, di gran lunga piú arduo dell'istruzione di un vero coro o del passaggio dal recitato alla monodia.

Prefissata solitamente la vicenda mitologica che il tragediografo è chiamato a rappresentare, resta invece as-

solutamente libera la distribuzione delle scene e dei ruoli. Manca nel teatro ateniese, tragico come comico, qualsiasi modulo di distribuzione paragonabile a quelli del teatro moderno dal Settecento in poi: il prim'attore, la prima donna, l'attor giovane, il caratterista, la donna di spalla ecc. La tipologia dei ruoli, riconoscibile con tanta facilità anche nell'organizzazione di drammi estranei alle immediate esigenze del consumo commerciale, come quelli di Ibsen o di Čechov, è del tutto estranea al teatro ateniese. Qui la distribuzione tra il protagonista e i suoi due collaboratori è tutt'altro che facile da ricostruire; come mostrano gli studi per lo piú congetturali sull'argomento. Talvolta, è il caso per esempio di Antigone nelle *Fenicie* di Euripide, si è costretti a supporre un personaggio diviso tra due interpreti [1].

Una siffatta distribuzione scenica rispecchia la piú grande indifferenza di fronte ad un problema che il teatro naturalista e le sue eredità ci hanno educato a considerare fondamentale: l'adeguamento emotivo dell'attore al proprio personaggio, la mimesi euristica della sua identità psicologica e morale. Le parti che gli attori greci si dividevano erano molto piú direttamente connesse col disegno complessivo della rappresentazione. Ciò non significa una maggiore probità nella recitazione, una minore importanza dell'interprete, una piú scrupolosa fedeltà alla parola del poeta. Le interpolazioni e i mutamenti talvolta radicali nelle recite del IV secolo mostrano quanto l'attore si sentisse in qualche modo padrone del testo. Né ciò deve meravigliare. Interpolazioni e falsificazioni altrettanto clamorose si sono perpetuate nella storia del teatro anche in epoche assai piú recenti, quando il testo teatrale sarebbe stato facilmente ripristinabile grazie ad una ricca tradizione scritta, a stampa, parallela alla tradizione scenica [2].

[1] Sulla distribuzione delle parti tra gli attori cfr. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals* cit., pp. 135.

[2] Sulle interpolazioni antiche vedi l'ormai classico D. L. PAGE, *Actors' Interpolation in Greek Tragedy*, Oxford 1934, nel quale sono ricordate anche non poche interpolazioni di testi elisabettiani. In proposito si può ricordare anche che era consuetudine invalsa nelle interpretazioni shake-

L'attore ateniese è in grado, proprio in grazia di un'organizzazione scenica fondata sulle parti e non sui personaggi, di esaltare la propria abilità, la potenza della voce, la bravura nel canto. È perciò probabile che questo fosse il criterio per l'attribuzione delle parti tra protagonista, deuteragonista e tritagonista, attribuzione che era verisimilmente appannaggio del protagonista [1].

Sono dunque le parti, non i personaggi, gli elementi costitutivi di una recita drammatica in Atene. Ciò è importante se ci si richiama alla diversa funzione che lo spettacolo tragico nel suo complesso è chiamato ad assolvere nella città. Si è già detto quanto i brani gnomici presenti in ogni tragedia non potessero venir avvertiti come estranei allo spettacolo, ma parte integrante di esso secondo una tradizione che attribuiva alla poesia non solo la facoltà, ma il dovere di un ammaestramento morale. Si è anche detto come non di rado questi brani gnomici non avessero bisogno della mediazione complessiva della composizione drammatica per agire sul pubblico cui erano destinati. La recitazione o il canto dell'attore potevano essere una mediazione sufficiente, come lo era nella tradizione rapsodica l'esecuzione epica del cantore. La finzione scenica rischia cosí continuamente di essere incrinata, ma è tutta l'organizzazione dello spettacolo, la sua natura, la sua funzione nell'organizzazione sociale che richiede questo costante va e vieni tra il gioco della vicenda rappresentata e il piú diretto appello al pubblico. È la politicità strutturale del teatro che rifiuta un'estraneazione dello spettatore da se stesso, un suo dimenticarsi di sé per essere emotivamente coinvolto per intero nella vicenda rappresentata.

La gnome è, anche nella valutazione di Aristofane, uno degli elementi caratterizzanti la tragedia, ma è proprio negli stessi passi aristofanei che troviamo conferma

speariane italiane della prima metà del secolo «sceneggiare» la disperazione di Shylock quando s'accorge della fuga di Jessica che Shakespeare fa riferire da altro personaggio.

[1] Sua era forse anche la funzione di capocomico; egli era l'unico ad essere ricordato sia nella letteratura sia nei documenti epigrafici (cfr. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals* cit., pp. 94-95).

dell'insostituibilità dell'elemento emotivo[1]. Come avverte Aristotele, la connessione tra emozione e ammaestramento morale è possibile nella tragedia in quanto essa rappresenta un'azione (*praxis*), cioè un comportamento morale intenzionato ad un fine[2]. In effetti non è possibile intendere alcun personaggio della tragedia greca al di fuori del trinomio, *gnome-pathos-praxis*, meglio al di fuori dell'intreccio indissolubile di queste tre componenti ereditate dalla tradizione poetica piú antica. È nell'azione complessiva che si sviluppa nella tragedia che trovano il loro posto e il loro significato non soltanto le azioni dei diversi personaggi, ma anche il dispiegarsi dei loro tratti psicologici e sentimentali, quelli che con termine convenzionale si è voluto definire i loro caratteri. La presenza di piú persone in scena offre al drammaturgo la possibilità di evidenziare gli aspetti sentimentali ed emotivi meno immediatamente connessi con il procedere dell'azione, e offre anche uno strumento di suggestione emotiva ancora ignota al cantore-esecutore dell'epos tradizionale. La mimesi tragica coinvolge lo spettatore piú della mimesi epica, tuttavia non è mai una mimesi assoluta come quella di uno spettacolo moderno, non implica mai l'obliterazione della condizione di spettatori. I brani gnomici infatti non sono che saltuariamente riassorbibili in quella che da Aristotele in poi siamo soliti definire la coerenza del personaggio. Spesso la sentenza esce in qualche modo dal tessuto dell'azione drammatica e s'impone come appello diretto allo spettatore, alla sua sensibilità morale, al suo tradizionale bisogno di ammaestramento.

Una troppo frettolosa schematicità potrebbe indurre a considerare questo un aspetto retorico, e perciò accessorio della tragedia, marginale al suo piú vero carattere di rappresentazione teatrale. Non è cosí. Si è detto che la gnome risponde ad un bisogno istituzionale dello spettatore greco, il bisogno di essere ammaestrato dal poeta. Il pubblico ateniese non era il pubblico del teatro del-

[1] È in questa prospettiva che non si può non considerare la parodia aristofanea della pesatura dei versi (*Le rane*, vv. 1378 sgg.).

[2] ARISTOTELE, *Poetica* 1449*b* 24, 1450*a* 24; cfr. anche *Etica Eudemea* 1222*b* 19.

l'Ottocento, attento soprattutto all'aspetto formale della rappresentazione, pronto a disquisire sulla capacità del drammaturgo di plasmare e rendere teatrali i piú diversi contenuti, anche quelli piú lontani apparentemente dalla poesia. Gli era perciò estranea la preoccupazione che il contenuto gnomico dovesse apparire ben camuffato tra le pieghe di uno sviluppo meramente psicologico dei personaggi. Appare decisamente anacronistico l'impegno con il quale alcuni critici moderni hanno cercato una motivazione soggettivistica, di carattere esclusivamente sentimentale, per le lunghe dichiarazioni sentenziose che troviamo in bocca ad Ecuba, a Clitemestra, ad Antigone. Una simile preoccupazione interverrà piú tardi, e già se ne trovano significative tracce in Aristotele [1]. Ma lo schema di rappresentazione del v secolo presupponeva, come si è detto, un rapporto col pubblico assai piú diretto. Le manifestazioni di approvazione e di disapprovazione riguardavano spesso le sentenze in sé e per sé, e non costituivano alcun tentativo di valutazione «estetica» della congruità di tali sentenze col carattere complessivo del personaggio.

Tuttavia è sbagliato pensare che la gnome sia nella tragedia un elemento esterno ai personaggi, che, poiché essa viene colta dal pubblico direttamente per il suo contenuto di ammaestramento, sia indifferente chi la pronunzi. Il gioco scenico delle parti e dei personaggi assicura all'autore il possesso di un veicolo gnomico particolare. La gnome del palcoscenico possiede diversa incidenza di quella trasmessa dal cantore-esecutore al suo pubblico: non solo acquista forza e risalto per essere pronunziata dai personaggi con i quali lo spettatore ha stabilito un sia pur cotradditorio rapporto d'immedesimazione, l'elemento che piú di ogni altro la caratterizza è il posto che essa occupa nell'intreccio del gioco scenico.

Usando della dialettica drammatica il poeta tragico

[1] Vedi il cap. xv della *Poetica*, ma la caratterizzazione degli *ethe* resta per Aristotele sempre morale. Del resto è proprio Aristotele a sottolineare il piacere mimetico del riconoscersi implicito nella gnome: gli spettatori provano piacere se qualcuno esprime universalmente opinioni che essi possiedono particolarmente (*Retorica* 1395*b* 2).

giunge talvolta alla presentazione di sentenze contrapposte. Come il dialogo della tragedia permette l'uso di talune piú vistose ambiguità linguistiche, cosí non di rado, soprattutto con Euripide, la pluralità dei personaggi sulla scena rende possibile lo sfruttamento anche delle ambiguità dei contenuti. Tuttavia sarebbe affrettato paragonare queste scene (il dibattito tra Giasone e Medea, tra Teseo e il messo tebano, tra Eteocle e Polinice) ai discorsi contrapposti delle esercitazioni sofistiche. Questo confronto è stato fatto, ma ad una considerazione piú appropriata della recita drammatica non può non apparire parziale ed elusivo. Questo perché il contenuto gnomico della tragedia, anche se non naturalisticamente sussunto nella trama sensitiva di personaggi psicologicamente definiti, non è tuttavia avulso dai personaggi. Non si hanno cioè mai discorsi contrapposti secondo le regole retoriche dell'agone sofistico, perché il tessuto drammatico complessivo della tragedia condiziona in partenza l'ascolto di queste scene. La gnome, in altri termini, se ha una propria fruizione diretta e non meramente «estetica», non è per questo mai isolabile dall'intreccio che la lega alla *praxis* e al *pathos*. Il gioco scenico aumenta l'incisività della gnome, la sua forza suasoria, non solo perché la esprime dal palcoscenico, cogliendo il pubblico in una condizione di maggiore ricettività, ma soprattutto perché coglie questo pubblico già emotivamente preparato.

Si è detto che non è indifferente quale personaggio pronunzi le battute sentenziose. Un esempio può chiarire che cosa si vuol dire con questo. Le critiche alla condizione d'inferiorità in cui viene tenuta la donna non mancano nel teatro euripideo. Non è vero che esse si trovino esclusivamente in un periodo e non in un altro della sua produzione; le sentenze ritornano abbastanza simili nella *Medea*, nell'*Andromaca*, nell'*Elettra*. Tuttavia è possibile dire che l'Euripide dell'*Andromaca* è assai diverso, e quasi su posizioni opposte all'Euripide della *Medea*. Ma non sono le *gnomai* a mutare, è il loro contesto drammatico; non ciò che viene detto, ma chi lo dice, come, in quale circostanza. Ciò che in bocca a Medea appare al pubblico una giusta rivendicazione di fronte al meschino conformi-

smo di Giasone, in bocca ad Ermione diventa affermazione di impudica spavalderia perché si caratterizza drammaticamente come opposto della timorata sottomissione di Andromaca.

Il senso della gnome è dunque drammaticamente, non retoricamente, condizionato, e il condizionamento drammatico tende sempre alla conquista di una univocità. Il gioco scenico, il coinvolgimento mimetico del pubblico, permette di stabilire diverse prospettive secondo cui si attua la sollecitazione della gnome. Lo spettatore ateniese finisce col parteggiare per un personaggio, sí che è il gioco della simpatia e dell'antipatia a condizionare in gran parte il senso operativo della gnome e a offrire la chiave interpretativa degli agoni scenici.

Occorre tener conto di tutti questi elementi per cogliere nella sua giusta luce la figura ricorrente del tiranno. Come si vedrà nei prossimi capitoli, questa figura guadagna a poco a poco una propria identità, tende a conservarsi come modello, arricchendosi via via che i tragediografi la richiamano sulla scena.

La figura del tiranno si sviluppa come modello grazie all'esistenza e allo sviluppo del teatro tragico, ne sfrutta appieno tutti gli elementi, sia la gnome sia il pathos. Si colloca nel gioco dialettico della gnome tragica: non solo il tiranno pronunzia sentenze, ma si pronunziano sentenze su di lui. Per questo la tirannide nella tragedia non si esaurisce in un controverso *topos* retorico: la caratterizzazione dei personaggi fa sí che il tiranno sia visto vivere e operare, e appaia sempre come avversario al pubblico. Egli è proposto in una luce che lo svantaggia psicologicamente, e, anche quando giunge a dispiegare un ricco contenuto tematico, la sua umanità è sempre circoscritta nell'ambito dell'antipatia del personaggio. Il poeta tragico giunge cosí a sostituire una generica gnome sulla tirannide con la rappresentazione del tiranno, personaggio vivo, intellettualmente e psicologicamente caratterizzato, ma questa rappresentazione non fa che arricchire il contenuto gnomico di condanna.

Essendo personaggio che desta l'avversione del pubblico, il tiranno non è mai assunto dal protagonista nella distribuzione delle parti. Il primo attore, che probabilmente svolgeva anche funzioni di capocomico e procedeva alla distribuzione delle parti tra sé e i suoi due collaboratori, rifiutava di impersonare il tiranno. Non si tratta soltanto del rifiuto di un ruolo impopolare, che doveva destare, è facile immaginarselo, interventi ostili di un pubblico meno riservato e indifferente di quello dei nostri teatri di prosa. È la stessa struttura della tragedia che assegna al tiranno un ruolo di comprimario, di figura, anche se importante, da contrapporre a quella dell'eroe protagonista della tragedia. Perciò nella distribuzione il tiranno tocca di regola al deuteragonista[1].

La vicenda drammatica porta inevitabilmente al fallimento umano e sociale del tiranno: egli ci viene sempre rappresentato non solo come iniquo, ma anche come perdente. La sua figura trova nella *praxis* non la propria identità, ma la perdita di una supposta coerenza. *Pathos* e *gnome* tendono allora, anziché a integrarsi, a negarsi reciprocamente; il suo è il personaggio che Aristotele definisce coerentemente incoerente[2]. In lui non si compie soltanto un personaggio «negativo», ma la negatività del personaggio: *praxis*, *pathos* e *gnome* si compongono anche in questo caso, ma in una sintesi contraddittoria, e ciò perché il tiranno è figura contraddittoria socialmente. La rappresentazione scenica del suo inevitabile fallimento costituisce uno straordinario strumento di persuasione, piú di qualsiasi dimostrazione teorica o di qualsiasi perorazione retorica. La sua disumanità è visibile sulla

[1] È il caso di tutte le tragedie che saranno esaminate in questo libro ad eccezione di *Edipo Re*; ma, come è piú ampiamente spiegato nel capitolo IV, la tirannicità di Edipo è un caso a sé, che costituisce uno solo degli aspetti del personaggio.

[2] ARISTOTELE, *Poetica* 1454*a* 27-28; cosí la maggior parte delle traduzioni; forse piú fedele all'espressione aristotelica ὁμαλῶς ἀνώμαλον sarebbe «omogeneamente disomogeneo». La tematica sviluppata in questo capitolo della *Poetica*, se non autorizza a porre in primo piano nella considerazione della tragedia la caratterizzazione psicologico-sentimentale dei personaggi (ciò che non fa neppure Aristotele), indica nondimeno chiaramente che già nell'esperienza teatrale del V secolo si devono trovare le prime tracce di una ricerca della verisimiglianza.

scena nella disgregazione del personaggio, nella sua perdita di identità, nella serie di contraddizioni che si vengono stabilendo tra le sue parole e i suoi atti.

In quanto personaggio, il tiranno prende vita come tutti gli altri personaggi, costituendosi come microcosmo analogico dell'organizzazione sociale. Vale per lui ciò che vale per tutti gli altri: la somiglianza dell'uomo con la città, la descrivibilità della sua anima in termini di polis. Tutto il modello che nel teatro tragico giunge a costruirsi è fondato, come si vedrà meglio nei prossimi capitoli, su tale presupposto analogico; per questo l'anima del tiranno non sarà diversa per Platone dalla città governata tirannicamente.

Tuttavia nella rappresentazione del tiranno si fa luce un aspetto specifico: il suo personaggio costituisce una linea d'intersezione tra i due piani della polis vera e propria e della micropolis dell'interiorità individuale. I due piani non si possono piú considerare parallelamente analogici, e il gioco delle rispondenze si trasforma in un gioco di risonanze che si esaltano reciprocamente ed esaltano il carattere «politico» della rappresentazione tragica.

È questo probabilmente uno dei motivi che fanno della figura del tiranno un elemento fondamentale, uno dei principali idoli polemici, senza dubbio il piú poeticamente vivo e presente dell'ideologia dell'Atene periclea e immediatamente postpericlea, destinato piú di altri a sopravvivere al clima intellettuale che lo ha prodotto, e a conservarsi, trasformandosi, in una lunga storia di eredità culturali.

Capitolo secondo
Potenza e miseria del tiranno

L'impetuoso sviluppo di Atene nel v secolo si spiega, secondo Erodoto, con la fine del dominio dei tiranni e la riconquista della libertà: «Atene, che già prima era grande, allora, liberata dai tiranni, divenne ancora piú grande» (V 66). Comprendendo questo, gli Spartani, che erano stati i maggiori responsabili della cacciata di Ippia, si propongono di riportarlo al potere: «Quando i Lacedemoni si furono impadroniti degli oracoli e videro che gli Ateniesi continuavano a rafforzarsi e non erano per nulla disposti ad una posizione subalterna, convinti che la gente attica, libera, avrebbe rivaleggiato con la loro, mentre trattenuta dalla tirannide sarebbe stata debole e disposta alla disciplina, imparate tutte queste cose, mandarono a chiamare dal Sigeo sull'Ellesponto Ippia, il figlio di Pisistrato» (V 91.1).

Non sono questi naturalmente gli unici luoghi in cui Erodoto indica la libertà come la piú grande forza di una città e di un popolo, e la servitú della tirannide come debolezza e precarietà. I due passi posseggono tuttavia una loro peculiare importanza: essi non concernono genericamente la Grecia, ma specificamente Atene, e segnano il passaggio dalla prima parte delle *Storie*, in cui prevalgono ancora le divagazioni e le digressioni piú varie, alla seconda parte tutta incentrata sulla narrazione delle guerre persiane. L'elogio della libertà qui tratteggiato non è perciò elemento meramente gnomico, ma categoria interpretativa di un problema storico tra i piú importanti, il rapido sviluppo di Atene nel v secolo. La contrapposizione libertà-tirannide, sperimentata come categoria inter-

pretativa della storia ateniese, sarà poi uno dei principî fondamentali della narrazione e della spiegazione delle vicende delle guerre tra Greci e Persiani. La vittoria degli uni è la vittoria della libertà, la disfatta dei secondi il precipitare di una debolezza costituzionale che trova le proprie radici nella servitú alla quale sono costretti. Libertà e indipendenza fanno, come si vede, tutt'uno nella seconda parte delle *Storie*, mentre nei primi libri, nei quali la trattazione si allarga in piú numerose pause descrittive e l'oggetto è assai meno unitario, i due valori del greco *eleutheria* si mantengono relativamente separati. Corrispondentemente nei primi libri anche i termini *tyrannis* e *tyrannos* rivelano molto minori implicazioni ideologiche, sono assai meno ricchi di connotazioni, usati con scarso intento evocativo[1].

Qualunque sia stata la formazione dell'opera erodotea, è certo che la narrazione delle guerre tra Greci e Persiani è la parte delle *Storie* piú direttamente influenzata da un sistema di valori e di tradizioni etico-politiche proprie soprattutto di Atene. In particolare la narrazione degli avvenimenti che nell'Attica precedono il conflitto con la Persia trova non a caso il proprio inizio nella cacciata dei Pisistratidi. Erodoto non insiste tanto sui caratteri moralmente condannabili della tirannide di Pisistrato; al contrario, non può non riconoscerne la probità e l'intelligenza. È la tirannide in sé che dev'essere condannata, perché è madre di debolezza e d'inferiorità. Erodoto rispecchia in questo la maturazione ideologica propria dell'Atene della Pentecontaetia. È questo il periodo in cui la potenza ateniese sembra diventare sempre piú incontrastabile; il segreto di tale potenza per Erodoto è semplice: sta nella libertà riconquistata ai Pisistratidi e difesa di fronte al despotismo persiano. La contesa è quindi nel rivendicare il merito di aver contribuito ad estirpare la tirannide

[1] Si vedano le osservazioni di A. BELTRAMETTI, *La lingua tra ideologia e scienza politica* nel volume AA.VV., *Aristotele e la crisi della politica*, Napoli 1977. Analoga oscillazione troviamo in Tucidide: mentre in I 13 le tirannidi sono ricordate come una fase dello sviluppo delle città greche, in I 17 non solo si nega che i tiranni abbiano saputo compiere alcun che di memorabile (ἀξιόλογον), ma si giunge ad affermare che furono proprio le tirannidi il maggior ostacolo a qualsiasi impresa panellenica.

da Atene. Il culto dei due tirannicidi è contrastato, come un recente filone di critica ha posto bene in luce [1], dall'aspirazione di alcune grandi famiglie a sostituirsi nella gloria di salvatori della patria alle figure ormai quasi sperdute nel mito di Armodio e Aristogitone. La spiegazione offerta da Erodoto s'inserisce appunto in questa disputa: il merito della cacciata dei Pisistratidi e della liberazione di Atene è da attribuirsi secondo lo storico per la maggior parte se non per intero agli Alcmeonidi. Furono infatti essi a comprare la Pizia e a servirsi di Delfi contro gli eredi di Pisistrato. Questa spiegazione offre ad Erodoto gli elementi necessari per rigettare qualche capitolo dopo la pesante accusa rivolta agli Alcmeonidi, di aver tentato di tradire Atene per i Persiani. Erodoto esclude ogni intelligenza degli Alcmeonidi col nemico e proprio sulla base del loro passato libertario, della fama di «odiatori di tiranni» che li distingueva. Parecchi critici non hanno mancato di rilevare l'imbarazzo di Erodoto, la vaghezza e la scarsa credibilità delle prove fornite per dissipare l'ombra del tradimento degli antenati di Pericle [2]. È probabilmente impossibile stabilire con certezza quanto sia attendibile lo storico; ma in questa sede non è tanto importante l'accertamento della veridicità quanto la conferma dell'inserimento delle *Storie* nella problematica che contraddistingue le polemiche politiche ateniesi della metà del secolo.

Sono gli anni in cui, anche sulla scena dei teatri ateniesi, il tema della tirannide si affaccia con insistenza, e non piú soltanto a contraddistinguere un passato ormai irrevocabile. La figura del tiranno viene riscoperta nel mito di cui è materiata la tragedia, si presenta sulla scena comica sotto la maschera di Pericle: «Sommossa e il vecchio Cronos unitisi generano un grandissimo tiranno, che gli dei chiamano Adunator di teste» [3].

[1] Cfr. A. J. PODLECKI, *The Political Significance of the Athenian «Tyrannicides» Cult*, in «Historia», 1966, pp. 129 sgg. e piú recentemente M. MOGGI, *In merito alla datazione dei «Tirannicidi» di Antenore*, in «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», 1971, pp. 17 sgg.

[2] Oltre al citato articolo di Podlecki, cfr. H. STRASBURGER, *Herodot und das perikleische Athen*, in «Historia», 1955, pp. 1 sgg.

[3] CRATINO, *Chironi* fr. 240K; cfr. anche *Tracie* fr. 71K: «Ecco avanza-

La critica della tirannide e la deprecazione dei suoi guasti appartiene al patrimonio della gnome aristocratica. Cosí dice Alceo: «Il senza famiglia Pittaco hanno stabilito tiranno della città snervata e disgraziata»; e Solone: «Da una nube cadono con violenza la pioggia e la grandine, e dal fulmine accecante nasce il tuono, cosí da grandi uomini è tratta in rovina la città, e il popolo cade per ignoranza nella servitú di un monarca»[1]. Nell'Atene di Pericle la condanna della tirannide diventa motivo topico della celebrazione della democrazia. Il governo dell'autocrate non viene piú sentito come la principale minaccia per il governo degli ottimati; al contrario, è proprio nel potere ristretto alle poche grandi famiglie che si scorge il primo passo verso l'onnipotenza del singolo. L'oligarchia è avvertita e rappresentata come l'anticamera della tirannide. Gli Alcmeonidi, nel progressivo allargamento del loro potere, nelle lotte che li oppongono alle altre famiglie non secondo la logica ristretta della rivalità oligarchica, ma nel quadro piú ampio delle contraddizioni sociali, favoriscono la diffusione e la generalizzazione di queste idee. Pericle, corego nel 472 dei *Persiani* eschilei, appare l'erede di una famiglia tradizionalmente e per cosí dire costituzionalmente paladina della piú ampia libertà del popolo, garante contro ogni restaurazione dei pochi o dell'uno.

Gli attacchi a Pericle che riusciamo a ricostruire dai frammenti della commedia prearistofanea sono perciò importanti documenti di una tensione che si va attenuando e spegnendo a mano a mano che una sempre maggior parte dell'intellettualità operante in Atene è conquistata al grande progetto di riconciliazione politica degli Alcmeonidi. Può apparire curioso che, quando la politica di Ate-

re lo Zeus con la testa a bulbo, Pericle, con l'Odeon sul cranio, dopo esser scampato al coccio». Al riguardo si vedano V. EHRENBERG, *Sofocle e Pericle*, trad. it. Brescia 1959, pp. 122 sgg. e l'organica ricerca di J. SCHWARZE, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971, a cui si rimanda per altre testimonianze.

[1] ALCEO fr. 224LP; SOLONE fr. 10D; cfr. anche fr. 23, 8-10: «e non mi pento di aver risparmiato la terra patria e di non aver posto mano alla tirannide e all'amara violenza, corrompendo e avvilendo la mia fama»; cfr. anche TEOGNIDE I 52.

ne dipende in larga misura dalle decisioni di un uomo solo, si sviluppi con maggiore forza la polemica contro la tirannide, nella quale proprio quel solo è presentato come il paladino della libertà, il garante che Atene non potrà piú essere ricondotta in servitú. Questa contraddizione, che i frammenti di Cratino servono solo marginalmente a rivelare, è una contraddizione soltanto se la si considera nella sua immediatezza politica. Ma essa non vive soltanto in tale immediatezza. Piú importante, perché piú duratura, è l'elaborazione ideologica di maggior respiro che s'accompagna al progetto sociale pericleo e che lo conforta. Un'elaborazione che si attua a tutti i livelli della società intellettuale ateniese e trova uno dei suoi piú validi strumenti di diffusione nel teatro.

È sulla scena teatrale che la paura, il disprezzo, l'avversione per il tiranno vengono vissuti con maggiore e piú evidente immediatezza, è sulla scena teatrale che la tirannide appare sempre meno una soluzione politica da contrastare secondo una logica politica, e si trasforma in una piú generale dimensione umana, in una caratterizzazione, etica prima, psicologica poi.

La presenza del tiranno sulla scena non si estingue con la fine del periodo pericleo; anzi, è proprio dopo, durante la guerra del Peloponneso, quando in modo piú aperto e meno mediato si propongono parole d'ordine politiche antiaristocratiche, che la polemica antitirannica si accende di sempre maggiore violenza ideologica [1]. Lo spettro del tiranno viene agitato come il maggior pericolo per la democrazia ateniese. La condanna aristocratica del tiranno che abbiamo visto in Alceo e nel moderato Solone si è trasformata nell'antitirannismo della piazza. Cosí ironizza Aristofane:

> Come tutto per voi è tirannide e congiure, si denunci un fatto grande o piccolo. Per cinquant'anni non ne ho mai sentito il nome e ora va piú del pesce conservato; la parola

[1] Ancora utile il repertorio di G. GROSSMANN, *Politische Schlagwörter aus der Zeit des peloponnesischen Krieges*, Diss. Zürich 1950.

> rimbalza per il mercato. Se uno compra cernie e non vuole sardine, subito quello che vende sardine lí accanto vien fuori: «Questo ha l'aria di far la scorta per la tirannide». Se invece chiede un porro per condire le acciughe, l'erbivendola, guardando storto dice: «Dimmi un po': cerchi un porro? È per la tirannide? O pensi che Atene ti procura i condimenti?». (*Vespe*, vv. 488-97).

La paura della tirannide è destinata ad approfondirsi e non a tramontare, fino a che, pur tanto temuta e deprecata, essa si abbatterà su Atene, e sarà il tentativo di una durissima restaurazione aristocratica. La contrapposizione erodotea «vivere in democrazia o sotto la tirannide»[1] risulterà allora contrapposizione reale, ma il tiranno non sarà piú uno solo, saranno trenta.

La figura del tiranno proposta dalla tragedia al pubblico ateniese si mantiene nel quadro della contrapposizione erodotea: in tutte le sue versioni egli appare sempre il nemico della democrazia. Tuttavia a comporre questa figura, a delinearla con sempre maggiore incisività concorre in misura preponderante il patrimonio gnomico piú tradizionale della sapienza aristocratica d'ispirazione delfica. In questa combinazione sta la peculiarità della rappresentazione tragica del tiranno nel V secolo, piú viva, nella sua dinamica contraddittorietà, del ritratto ormai composto e coerente della publicistica politica del IV secolo. Pur intrecciata alle vicende politiche, l'elaborazione ideologica della figura del tiranno si sviluppa nello spazio autonomo dello spettacolo teatrale, uno spazio posto istituzionalmente fuori della lotta delle parti come occasione di riunificazione festiva dell'intero corpo della città. Il modello del tiranno si precisa nel tempo, sull'arco di piú decenni, resta aperto alle sollecitazioni degli avvenimenti contingenti, ma si mantiene coerente nei propri assunti di fondo. Della diffusa fobia della tirannide si servono i tragediografi per incarnare in questo personaggio emblematicamente negativo ogni piú pericolosa

[1] δημοκρατέεσθαι ἢ τυραννεύεσθαι (IV 137); altre testimonianze aristofanee sulla paura della tirannide cfr. in *Uccelli* 1074-75, *Lisistrata* 630-31, *Tesmoforiazuse* 338-39.

iniquità, e le reiterate rappresentazioni del personaggio sortiscono il loro effetto gnomico rafforzando la fobia della tirannide. Il pericolo del tiranno diventa cosí il pericolo dell'affermarsi dell'uomo corrotto e vizioso, fatale alla città. Egli non è il rovescio di tutti i modelli etici possibili; la sua tipizzazione non è quella di un carattere teofrasteo perché la sua coerenza è solo una coerenza negativa, la coerenza dei disvalori. Per comprendere questa figura, non soltanto dominante nell'Atene del v secolo, ma consegnata da Atene alla tradizione della cultura occidentale, occorre indagarne gli opposti. Il tiranno è uno dei personaggi consueti del teatro ateniese, ma non è personaggio che sia padrone del proprio equilibrio; non è, direbbe Aristotele, personaggio capace di decisioni morali autonome; non è personaggio capace di raggiungere una propria identità. Per questo mentre si teme la sua potenza non si può non disprezzare la sua miseria.

Nell'interregno successivo alla sconfitta dei Magi, narra Erodoto, si svolse un consiglio ristretto dei sette principi congiurati per decidere sul destino dell'impero; prevalse allora la proposta di continuità monarchica avanzata da Dario. In questo quadro narrativo Erodoto colloca in bocca al nobile Otane un elogio della democrazia che è strettamente connesso con la condanna della tirannide. La veridicità storica della narrazione erodotea è molto discussa, e non è questo il luogo per riaffrontare una questione cosí complessa; il passo è comunque importante perché costituisce il primo delinearsi nei suoi tratti specifici della figura del tiranno.

> A me pare che un solo uomo non debba piú diventare nostro unico governante perché non è cosa né gradita né buona. Avete ben visto fino a che punto si è spinta la prepotenza di Cambise, e non vi è stata risparmiata neppure la prepotenza del Mago. Come d'altronde il potere di un solo potrebbe essere cosa conveniente se gli è lecito fare ciò che vuole senza renderne conto? Ciò farebbe trasgredire dai suoi abituali pensieri anche il migliore di tutti gli uomini, se si trovasse in una tale condizione di potere. Dai

> beni che ha a disposizione gli nasce la prepotenza, mentre l'invidia è connaturata all'uomo fin dal principio. Quando dunque è in possesso di queste due possiede ogni malvagità, compie molte azioni delittuose, le une per prepotenza, perché è sazio, le altre per invidia. L'uomo che è tiranno dovrebbe, è vero, essere scevro d'invidia, in possesso com'è di ogni bene; egli si trova invece in una disposizione opposta verso i concittadini: ha invidia dei migliori che sopravvivano e restino al mondo, sta bene con i peggiori ed è bravissimo ad accogliere le calunnie. Ma l'aspetto piú contraddittorio di tutti è che se gode di un'ammirazione moderata si adira perché non è molto ossequiato, se invece lo si ossequia molto si adira perché ci vede l'adulazione. I mali peggiori devo però ancora dirli: egli sconvolge le istituzioni patrie, fa violenza alle donne, manda a morte senza giudizio. (III 80).

Il brano erodoteo offre un ritratto psicologico del tiranno molto preciso, che rimane tutto sommato unico nelle *Storie*, ma che costituisce il primo schizzo di una figura destinata a essere ripetutamente rielaborata. I tratti peculiari del tiranno che troviamo qualche decennio dopo nella *Repubblica* platonica o nello *Ierone* senofonteo sono gli stessi; tuttavia appare diversa la figura nel suo insieme, e diverso perciò l'effetto che essa produce.

Il tiranno condannato da Otane è colpevole d'empietà, disfrenatezza, diffidenza, avidità, cosí come ne sarà colpevole il tiranno descritto nella *Repubblica*. Entrambi sono tipi astratti, individui senza nome, anzi neppure individui, modelli impersonali. Eppure c'è una differenza che separa questi due modelli per altro verso simili, una differenza che non è dovuta soltanto ai sessanta o settant'anni trascorsi tra l'uno e l'altro. Otane afferma che anche il miglior uomo del mondo, posto in una condizione di potere assoluto qual è quella del tiranno, finisce prima o poi con l'allontanarsi dai propri comuni pensieri. La disponibilità di ogni bene produce in lui la prepotenza (*hybris*), e chi è sazio per prepotenza compie ogni sorta di delitti. Il ricordo della gnome soloniana, «sazietà genera prepotenza», è qui ben presente[1]. Nella descri-

[1] SOLONE fr. 5.8D; cfr. anche TEOGNIDE 153; in Pindaro (*Olimpiche*

zione platonica della *Repubblica* l'uomo tirannico è invece già il punto d'arrivo di un'anima abbandonata dalla razionalità ad ogni sorta di eccesso. Chi cede al bere, ai piaceri venerei, all'ira acquista un carattere tirannico e tirannica può dirsi l'anima in cui prevalgono gli appetiti:

> – Dunque, – dissi, – mio caro, forse che anche un uomo che è ubriaco non ha un modo di pensare da tiranno? – Ce l'ha sí. – E quello che è furioso e fuori di sé pretende e spera di poter comandare non soltanto agli uomini, ma anche agli dei. – Proprio cosí, – fece. – Tirannico, dunque, – dissi io, – amico mio, un uomo diventa proprio tutte le volte che o per natura o per abitudine o per entrambe sia diventato ubriacone, lussurioso o collerico. (*Repubblica* 573BC).

Tra questi due modelli esplicativi del tiranno c'è tutta la ricchezza delle rappresentazioni teatrali, nelle quali i concetti per vivere hanno bisogno dei sentimenti, le parole dei gesti, i discorsi dei canti. È necessaria tutta la concretezza del personaggio drammatico: l'anima tirannica di Platone, ignota ad Erodoto, nasce sulla scena tragica ateniese.

Non è una nascita clamorosa, ma un lungo processo di adattamenti, riprese, chiarificazioni, in cui le vicende storiche della città hanno naturalmente influito ma per lo piú indirettamente, obbedendo alla complessità degli elementi necessari allo spettacolo teatrale. Adattamenti, riprese, chiarificazioni che serbano, arricchendola e dotandola di sempre piú ampi significati e implicazioni, la fondamentale caratterizzazione che la figura del tiranno possiede già all'inizio. Proprio questo permanere della rete dei riferimenti, e delle connotazioni, fa sí che il personaggio del tiranno, sia esso Creonte, Egisto o Eteocle, appare fedele a se stesso, come se presupponesse un modello storico vivo dinnanzi agli occhi del drammaturgo o ancor presente nella memoria di un recente passato. La

XIII 10) la gnome è capovolta («prepotenza, madre di sazietà») cosí come nell'oracolo riportato da Erodoto piú avanti (VIII 77); in Eschilo (*Eumenidi* 533) prepotenza è «figlia di empietà». In tutte queste gnomai l'elemento caratterizzante è lo schema genealogico, primo criterio di organizzazione mitologica, decaduto ormai a mero artificio di apparentamento concettuale poetico-sapienziale.

disfrenatezza, il non rispetto per le tradizioni del culto e della pietà, l'insaziata ricerca del guadagno avvicinano questi personaggi l'uno all'altro, ne costituiscono i tratti comuni. Eppure alla conclusione di questo continuo riaffacciarsi di personaggi simili pur con nomi diversi, non si profila alcun «tipo» stereotipo, non prende corpo alcuno sclerotico «carattere». Il tiranno non si irrigidisce in maschera, fosse pur maschera tragica, perché dietro, anzi nel rovescio della sua figura sempre nuovamente rielaborata eppur sempre fedele all'immagine affermata nella tradizione, si precisa il nodo complesso e non scevro di contraddizioni di una nuova concezione della libertà. Non si procede perciò dal personaggio al tipo, ma il personaggio resta personaggio con tutta la sua difficile concretezza, la sua complessa ed effimera vita legata alla vicenda drammatica.

Ma come cogliere l'articolata complessità di questi personaggi, collegati l'uno all'altro eppure indipendenti al punto da sembrare al lettore d'oggi ciascuno una nuova invenzione poetica, come intuire lo specifico effetto prodotto da ciascuno sullo spettatore ateniese con le proprie variazioni del modello tradizionale, se non ricostruendo la rete dei riferimenti, il sistema delle caratterizzazioni, gli elementi tipici che resero la figura drammatica del tiranno prima riconoscibile, poi nota, infine tradizionale? Gli elementi compongono il modello, e il modello ammette innumerevoli variazioni, ciascuna delle quali aggiunge, precisa, arricchisce, e concorre a formare una tradizione.

La descrizione del monarca messa in bocca ad Otane, pur nella sua stringatezza, è cosí compiuta che c'è chi pensa Erodoto attinga qui ad un'operetta sofistica sulle costituzioni [1]. Le parole di Otane dunque, come quelle di Megabizo e di Dario, non sarebbero che un compendio di un trattatello politico vero e proprio. Dalla stessa operetta dipenderebbero, secondo gli stessi critici, i passi delle

[1] Si veda al riguardo Appendice 1.

tragedie in cui il tema della tirannide appare piú rilevante. Non è facile negare che un'operetta siffatta sia stata composta, letta e scritta, a conoscenza del pubblico dei ginnasi ateniesi, messa in vendita sulle bancarelle e presente nella biblioteca di Euripide. Non è facile negare, ma neppure facile è dimostrarne l'esistenza; non facile, ma soprattutto non essenziale. Perché, per spiegare il discorso di Otane, come la *rhesis* di Eteocle nelle *Fenicie*, le scene dell'*Antigone* o delle *Supplici* euripidee non appare necessario ricorrere ad un'opera di teoria politica sull'argomento. Tanto piú che l'intonazione del discorso di Otane, contro ciò che il contesto a tutta prima può indurre a credere, non ha carattere esclusivamente politico.

Otane sostiene che non vi può essere un buon monarca: l'uomo è corrotto dalla stessa condizione del suo potere illimitato. Perché proprio questo caratterizza il monarca, poter fare ciò che vuole senza esser soggetto ad alcun controllo. L'espressione erodotea, pur cosí breve, è composita. L'allusione alla mancanza di controllo ha una pronta rispondenza nel breve elogio della democrazia svolto dallo stesso Otane a conclusione del suo discorso: il sistema democratico si fonda essenzialmente sul controllo dell'operato delle magistrature. La coppia *aneuthynos* (senza controllo) *hypeuthynos* (soggetto a controllo) è del lessico politico, anzi giuridico della polis. Non ci confortasse la documentazione[1], basterebbe la testimonianza di Eschilo. Nei *Persiani* Atossa, per definire il potere assoluto di Serse, ricorda che egli «anche sconfitto non è soggetto al controllo della città» (vv. 213-14). Curiosa trasposizione, ma significativa: il controllo era esercitato dalla polis e aveva qui il suo pieno significato; «soggetto al controllo della città» è quindi espressione che si mantiene, e deve mantenersi inalterata, anche se a parlare è Atossa e si è fuori, lontano dalla «città». Non diverso è il potere di Zeus, che lo esercita, secondo Prometeo, «da sovrano grossolano e incontrollato» (Eschilo, *Prometeo*, v. 324)[2].

[1] Cfr. ANTIFONTE VI 43; TUCIDIDE III 43.
[2] Eschilo si muove tuttavia ancora fuori della tematica antitirannica di

Ma se Otane usa un termine cosí significativo del lessico giuridico greco non è per sviluppare un discorso di diritto. La sua attenzione è diretta altrove: la mancanza di un controllo provoca, egli sostiene, l'abbandono inevitabile di ogni regola di comportamento morale per ciascun uomo, senza alcuna eccezione. Pessimismo erodoteo sulla natura dell'uomo? Forse; ma è importante vedere come e perché non si faccia distinzione tra cattivo e buon sovrano, né tra la sua vita privata e la sua funzione pubblica, sí che il non essere soggetto a controllo del monarca si trasforma subito da tratto giuridico in connotazione morale. Il «fare ciò che si vuole» non è dunque, come il termine giuridico pareva suggerire, l'assoluto potere politico del *dictator* romano, ma si colora immediatamente d'immoralità. Il potere assoluto assicura l'arbitrio e l'arbitrio porta all'orgoglio insensato e a tutte le sue conseguenze. Chi giunge dunque a questo potere è causa di corruzione perché è egli il primo ad esserne corrotto. Piú tardi Platone sosterrà, come già si è detto, che il potere non è neppure indispensabile, che in ciascuno di noi sonnecchia un tiranno, che la trasgressione del proprio equilibrio e l'indulgenza all'irrazionale è atto di tirannia. Ma tra Erodoto e Platone c'è chi insistentemente mostra una figura di tiranno sempre piú attentamente caratterizzata, una figura che, pur giovandosi degli eroi del mito, si avvicina al pubblico degli spettatori, alla quotidianità delle sue passioni, dei suoi istinti nascosti.

Il potere (*kratos*) assicura l'arbitrio. È Antigone a dirlo: alla tirannide «è permesso fare e dire ciò che vuole» (Sofocle, *Antigone*, v. 507). Tra il tiranno e tutti gli altri si instaura lo stesso rapporto che vi è tra il padrone e gli schiavi. In un lungo discorso rivolto alle sue vittime, i figli di Eracle, l'usurpatore Lico si esprime con grande

ispirazione periclea, e finisce con l'essere fuorviante riportare il *Prometeo* al semplicistico schema di denuncia antiassolutistica. H. BERVE (*Die Tyrannis bei den Griechen*, München 1967, p. 193) sottolinea la contrapposizione eschilea tra libere città greche e despotismo orientale. Ciò vale senza dubbio per i *Persiani*, ma rischia di riuscire un filtro di lettura deformante per il *Prometeo*; vi inclina, nonostante tutto, anche G. THOMSON, in un capitolo pur ricco di buone annotazioni del suo *Eschilo e Atene*, trad. it. Torino 1949, pp. 433 sgg.

chiarezza: egli è il loro padrone (*despotes*) e gli Eraclidi sono gli schiavi (*douloi*) della sua tirannide (Euripide, *Eracle*, vv. 141 e 251). È significativo che tutto il discorso del tiranno sia aperto e chiuso proprio da queste due affermazioni. Frasi e parole si rincorrono richiamandosi e talvolta ripetendosi lungo l'arco di quasi quarant'anni, dall'*Antigone* sofoclea all'euripidea *Ifigenia in Aulide*, senza scarti significativi né mutamenti sostanziali di valore, a mantenere ed arricchire la stessa figura. Appare quindi logico cercare di delineare anzitutto questa figura, senza soffermarsi sulle variazioni diacroniche, perché l'ispirazione dei suoi tratti resta la stessa. Ci si può servire di opere distanti nel tempo non perché esse non siano legate all'occasione in cui furono composte, ma proprio perché soltanto tracciando prima con chiarezza le coordinate di una tradizione diventa possibile e significativo valutare le elaborazioni particolari [1].

In ogni rappresentazione del tiranno, accanto e strettamente connessa con la definizione del suo potere, della sua libertà incondizionata di fare e dire ciò che vuole, è resa manifesta la paura che al potere sempre si accompagna. Anzitutto la paura che ha di lui chi gli è soggetto. Valga per tutti l'affermazione di Antigone: «Anche costoro lo pensano, ma davanti a te gli si chiude la bocca» (*Antigone*, v. 509). Ma vi è anche la paura del tiranno: anche il tiranno, pur cosí potente, in grado di disporre a proprio piacimento dei sudditi, vive ed agisce sempre soggetto alla paura. Il potere lo obbliga a temere la perdita del potere, il tiranno è «in timore per la tirannide» (Euripide, *Supplici*, v. 449). Ogni agire che egli riconosce o suppone avverso al proprio potere viene quindi senz'altro interpretato come il frutto di una congiura o

[1] Nelle pagine che seguono si offrono i risultati di una descrizione del sistema connotativo della figura del tiranno che viene esposto con i necessari riscontri testuali nell'Appendice 2. Un'indagine particolare, ma con scarsi riferimenti al complessivo quadro ideologico e senza una considerazione delle specifiche mediazioni drammatiche, è quella di J. DE ROMILLY, *Il pensiero di Euripide sulla tirannia*, in «Dioniso», 1969, pp. 169.

di un inganno. «Vi sono in questa città, – dice Creonte, – uomini che già da lungo tempo mi sopportano male e di nascosto tramano contro di me e scuotono la testa. Non piegano di buon grado il collo al giogo per compiacermi». E, significativamente, quando parla di chi in spregio al suo decreto ha dato sepoltura al cadavere di Polinice, Creonte si esprime sempre al plurale: «Sono costoro, lo so bene, che hanno indotto, pagandoli, gli esecutori ad agire cosí» (Sofocle, *Antigone*, vv. 289-94). Egli ravvisa nei trasgressori i suoi nemici, che teme lo vogliano abbattere. La paura del complotto è presente anche in Edipo: «Hai tanta sfrontatezza da presentarti al mio palazzo, – dice al cognato Creonte, – assassino riconosciuto di quest'uomo e predone manifesto del mio potere? Orsú, dimmi, per gli dei, che viltà o follia hai visto in me per ordirmi contro queste macchinazioni?» (Sofocle, *Edipo Re*, vv. 532-37).

Non diversa paura domina l'usurpatore Lico. Il vecchio Anfitrione dice: «In una sola cosa ti stimo accorto: perché, tu vile, temi i figli dei valenti» (Euripide, *Eracle*, vv. 207-9).

La paura del tiranno non è circoscritta alla cerchia dei suoi riconosciuti avversari, ma è tale da fargli temere nemici dappertutto, e dappertutto fargli scorgere attentatori al suo potere, persino tra gli amici e i congiunti. È il caso appunto di Creonte e di Edipo, è il caso dello Zeus del *Prometeo*, per il quale si dice: «da questo morbo è afflitta la tirannide: non doversi fidare degli amici» (Eschilo, *Prometeo*, vv. 224-25). Perciò, spiega Otane, il tiranno è colui che sta bene con i peggiori ed è prontissimo ad accogliere ogni calunnia.

Tutti ricordano la metafora del taglio delle spighe piú alte che si trova in Erodoto. Periandro, ereditato il potere dal padre Cipselo, manda un suo uomo a Trasibulo, tiranno di Mileto, per sapere in qual modo avrebbe potuto rendere piú sicura la città e piú stabile il proprio dominio. Trasibulo non risponde, ma condotto il messo in un campo, passeggia con lui avanti e indietro, seguitando a rivolgergli domande e recidendo volta a volta le spighe che si trovavano a sporgere sulle altre. Diversamente da chi

gli riferisce la scena, Periandro comprende subito il messaggio di Trasibulo e si affretta ad eliminare i cittadini di maggior prestigio (Erodoto V 92η 1)[1].

Il significato politico dell'aneddoto si attenua nel contesto erodoteo, fin quasi a spegnersi, prevalendo l'identificazione degli uomini di maggior prestigio con i migliori e risolvendosi perciò il comportamento di Periandro in un semplice atto di crudeltà: «allora Periandro mostrò chiaramente ogni malvagità contro i cittadini»[2]. La logica che prevale nell'esposizione del brano è quella che vede il tiranno diffidare dei migliori e sopprimerli appena sia possibile; la stessa logica che sottende le parole del Teseo delle *Supplici*: «chi è re... sopprime i migliori e chi egli crede abbia senno» (Euripide, *Supplici*, vv. 444-446). La paura e la diffidenza appaiono dunque connaturate al tiranno. Nelle *Fenicie* di Euripide, nelle quali il tiranno (Eteocle) non è soltanto rappresentato, ma pronunzia un aperto elogio della tirannide, personificata in potenza suprema, anche la circospezione viene personificata. Eteocle invoca Cautela (*Eulabeia*) come dea tutelare di chi è sempre preoccupato di difendersi e di difendere il proprio potere: «Cautela, la dea piú utile, invochiamo, perché porti a salvamento questa città» (vv. 782-783). Di circospezione, anche se non personificata ed elevata al rango di divinità (ma vedremo nel quarto capitolo come questo gioco metaforico sia tipico delle *Fenicie*) parla anche Lico. Accusato di empietà da Anfitrione, Lico risponde: «La mia, vecchio, non è impudenza (*anaideia*), ma cautela (*eulabeia*)» (Euripide, *Eracle*, vv. 165-166). La contrapposizione non è stata chiaramente intesa[3], anche perché vera e propria contrapposizione lessi-

[1] Il passo ha un riscontro in ARISTOTELE, *Politica* 1284*a* 26-33, dove però è Periandro a dare il consiglio e Trasibulo a riceverlo.

[2] È la stessa espressione (πᾶσαν κακότητα) usata da Otane (III 80).

[3] WILAMOWITZ (*Euripides Herakles*, Berlin 1909², p. 254) attenua il valore di ἀναίδεια a quello di «indelicatezza»; si perde cosí la connotazione religiosa senza guadagnare una reale opposizione tra i due termini. Piú puntuale E. KROEKER, *Der Herakles des Euripides*, Diss. Giessen 1938, pp. 20-21. Piú improbabile che si debba immaginare un'allusione alla «pietra dell'implacabilità» (λίθος ἀναιδείας) presente nell'Areopago e dalla quale si parlava per perseguire di morte un omicida (cfr. PAUSANIA I 28, 5).

cale non c'è, appartenendo i due termini a due distinte sfere del linguaggio. Ma proprio lo scarto tra i piani linguistici è in questo caso significativo: Lico rifiuta un giudizio religioso dei suoi atti, rifiuta il criterio fondato sulla *pietas* e lo sostituisce con quello dell'accortezza e della circospezione del politico. Dei due piani linguistici uno è appropriato al tono generale della tragedia, l'altro no. Lo spettatore avverte lo scarto e la dissonanza, ma tende ad eliminarla, riassorbendo il termine del linguaggio politico nella sfera del linguaggio religioso e morale, che è quello in cui parlano tutti gli altri personaggi della tragedia. La circospezione di Lico è fatta perciò apparire al pubblico un opportunistico travestimento di un atteggiamento irreligioso e a tutto il suo discorso lo spettatore è indotto a non prestar fede. Parla un personaggio odioso: è naturale che le sue distinzioni vengano avvertite come un tentativo di cambiar discorso, di mascherare la propria empietà. La circospezione in bocca sua altro non diventa se non il goffo travestimento dell'impudenza e dell'empietà.

In realtà il tiranno è circospetto perché teme. La sua paura accompagna il suo potere: «governare in mezzo alle paure», questa è la condizione del tiranno (Sofocle, *Edipo Re*, v. 585). Proprio per questo, spiega Creonte ad Edipo, egli non aspira alla responsabilità del potere. Già quasi un ventennio prima, nelle *Peliadi* euripidee si diceva che caratteristica della tirannide è «la piú grande paura», e che poiché il tiranno è costretto a distruggere ed uccidere i suoi, «nulla è piú miserevole della tirannide» (fr. 665 N²).

Il potere è dunque felice o miserevole? Il tiranno è costretto a compiere i mali che compie, o egli può veramente fare ciò che vuole e la sua può essere definita, come la definisce la Giocasta euripidea, «una fortunata iniquità» (Euripide, *Fenicie*, v. 549)?

Tra questi termini contraddittori si muove ogni personificazione del tiranno. Né vi è un prima e un poi cronologicamente determinabili; l'oscillazione è continua, e sono le diverse situazioni che mettono in luce volta a volta l'una piuttosto che l'altra delle sue due facce. Ma si trat-

ta di un'instabilità feconda: essa permette a molte altre connotazioni del personaggio di svilupparsi e di precisarsi, permette al personaggio stesso di conquistare l'autonomia scenica che gli è necessaria per vivere.

La precipitazione e la mancanza di controllo di sé sono le caratteristiche psicologicamente piú evidenti della figura del tiranno, che talvolta non hanno bisogno di essere esplicitamente tradotte in battute. Basta un'annotazione indiretta, l'equivalente di una didascalia, per suggerire allo spettatore quale debba essere lo stato d'animo del personaggio. Ira, violenza, lussuria saranno riassunte nella comune categoria dell'incontinenza (*akrasia*) da Platone. Ed è appunto l'incontinenza che secondo Platone favorisce e determina la formazione di un'anima tirannica[1]. La violenza che muove dalla lussuria è indicata da Otane come una delle prime caratteristiche della disfrenatezza di chi si trova senza controlli: egli si giova della sua illimitata libertà per far violenza alle donne. Teseo a sua volta si chiede a che giovi allevare le figlie nella verginità quando esse debbano servire a soddisfare i piaceri del tiranno (Euripide, *Supplici*, v. 540). Egisto, l'usurpatore adultero e assassino, non contento della conquista di Clitemestra, viene descritto nel biasimo funebre dedicatogli da Elettra «di aspetto femmineo», che «sfrutta la sua bellezza» per soddisfare la lussuria. La litote di Elettra riesce particolarmente efficace: «Quel che faceva con le donne ad una vergine non sta bene dire; taccio quindi, ma mi farò capire per accenni» (Euripide, *Elettra*, vv. 944-45). La parola che Elettra usa qui non è facile da tradurre, in quanto denota sí violenza alle donne, ma connota l'infrazione di una regola religiosa: grazie all'uso di un verbo (*hybrizein*) la battuta rimanda ad una tradizione in cui tutti i rapporti interpersonali sono avvertiti come religiosi.

L'ira (*orgé*) appare tratto distintivo di ogni figura di tiranno venga rappresentata sulla scena; essa trova una

[1] Si veda per l'esame delle testimonianze platoniche il capitolo III.

particolare evidenza nell'*Antigone* e nell'*Edipo Re* sofoclei. Sia Creonte fin dall'inizio, sia Edipo, da quando incomincia a sospettare un complotto contro il suo potere (è dunque in questo caso la paura il principio della degenerazione che trasforma il buon re paterno del prologo in una figura tirannica), appaiono soggetti all'ira, incapaci perciò di un dialogo rispettoso dell'interlocutore e di una decisione meditata. «Taci, prima di riempirmi d'ira con le tue parole» (*Antigone*, v. 280), esclama Creonte, quasi ad interrompere il resoconto col quale la guardia lo sta informando del clandestino seppellimento di Polinice. E, a conclusione quasi della scena, nuovamente lo redarguisce: «Non ti rendi conto di parlare di nuovo in modo irritante?» (*Antigone*, v. 316). L'irascibilità di Creonte, non episodica ma connaturata alla sua figura, è soprattutto sottolineata dalle parole di commiato della guardia: «Non pensavo proprio di cavarmela e sono molto grato agli dei se mi sono salvato» (vv. 330-31). È dunque nel rapporto drammatico con gli altri personaggi, dal loro comportamento con lui che Creonte viene caratterizzato nel suo atteggiamento d'ira. L'Eteocle delle *Fenicie* ci è presentato, è Giocasta che lo descrive quando egli entra in scena, con lo sguardo terribile e il respiro affannoso, come se vedesse dinnanzi a sé la Gorgone (Euripide, *Fenicie*, v. 454); anche Creonte ha lo sguardo terribile, e nell'*Antigone* è Emone ad offrire questa indicazione allo spettatore (v. 690). Ma a differenza di Eteocle il legame tra lo sguardo terribile e la condizione di potere per Creonte è chiaramente indicato: il suo sguardo è terribile per ogni suddito.

L'ira di Edipo appare nella scena con Tiresia: «Non posso parlar piú oltre, – dice Tiresia, – adírati pure se vuoi con la furia piú selvaggia», ed Edipo risponde: «Certo nell'ira in cui mi trovo non tralascerò proprio nulla di quel che capisco. Sappi dunque...» (Sofocle, *Edipo Re*, vv. 343-46). Poco dopo Tiresia: «Devo dunque parlare ancora e far aumentare la tua ira?» (v. 364). L'ira di Edipo è sottolineata anche dal coro nel corso della scena con Tiresia (v. 405) e poi nella seguente scena con Creonte. Qui si trova un'annotazione importante: l'ira impedisce a Edipo il discernimento (*gnome*) (v. 524). Su questo

tema sarà incentrata la conclusione del lungo discorso di Creonte: «Col tempo avrai conoscenza sicura di queste cose, perché è solo il tempo che rivela l'uomo giusto, mentre il malvagio lo puoi riconoscere anche in una sola giornata» (vv. 613-15). L'irascibilità di Edipo è considerata, come si vede, in una prospettiva piú ampia: essa non è che un aspetto della sua precipitazione. Come commenta subito appresso il coro, «chi è precipitoso nel pensare è insicuro» (v. 617). Edipo allora replica: «Se è rapido chi trama nell'ombra anch'io devo rispondere con decisioni rapide» (vv. 618-19). Qui al motivo della precipitazione s'intreccia quello del sospetto che nasce dal timore; sono anzi proprio timore e sospetto a costringere alla precipitazione chi difende il potere. A lui non è concesso l'indugio (v. 621). Non è questo l'unico tratto che oppone il tiranno all'uomo saggio, nemico per natura di ogni precipitazione. Altri, e piú consistenti elementi possono esser posti in luce. Sempre piú chiaramente si delinea come la figura del tiranno, mentre da una parte si definisce per una condizione di potere (*kratos*) e di dominio (*arché*) sugli altri uomini, dall'altra tende a prescindere da tale condizione per risolversi in un tipo particolare di uomo; si mostra che la trasgressione è favorita dall'assoluta libertà d'azione e insieme si suggerisce una considerazione opposta: che il potere non è libertà, ma costrizione. Che il tiranno sia da compiangere piuttosto che da invidiare sarà sostenuto espressamente da Senofonte nel suo *Ierone*, ma già Euripide nella sua prima tragedia aveva definito, come s'è visto, la tirannide una condizione miserevole.

La tragedia permette questa contraddittorietà proprio grazie alla concretezza del personaggio còlto in una particolare vicenda: non solo descrive la figura del tiranno, ma lo rappresenta, lo fa parlare, lo individua e lo definisce con ciò che gli altri personaggi dicono a lui e di lui, rivela come essi ne siano condizionati e lo condizionino.

Il tiranno di Erodoto e di Platone è muto; sulla scena egli invece parla, e parla da tiranno, non da filosofo come nello *Ierone* senofonteo. Il drammaturgo può modulare il suo personaggio sí da distinguere quando egli pronunzia sentenze ed è quindi veicolo della gnome, e quando

invece affronta e si scontra drammaticamente con gli antagonisti. Attraverso le sue parole ci è possibile, come era possibile allo spettatore ateniese, immedesimarci in lui, coglierne i conflitti e le esitazioni, comprenderne il modo di pensare, in una parola spiegarne la condotta in tutta la sua specifica complessità.

È il suo modo di pensare, la sua logica, che coerentemente egli fa valere anche per gli altri, avversari e nemici, immaginandoli simili a sé, mossi dai medesimi interessi e dalle medesime preoccupazioni, motivati dalle medesime intenzioni. Riesce perciò difficile che Edipo comprenda come il cognato non sia interessato dalla conquista del potere, anzi è impossibile, come è impossibile che il Creonte dell'*Antigone* ammetta che il figlio Emone non sia succube del piacere di una donna. Nella figura tirannica di Creonte non trova posto l'indulgenza al piacere, ma il suo comportamento verso la donna è caratterizzato dalla preoccupazione ricorrente di venir meno alla propria superiorità virile. «Non sono piú dunque un uomo io, ma sarà un uomo costei se questo suo atto di forza resterà impunito», esclama, dopo che Antigone non solo ha confessato la propria trasgressione, ma ne ha anche rivendicato la legittimità (Sofocle, *Antigone*, vv. 484-85). Nella scena con Emone la preoccupazione di Creonte diventa insistente: «Non bisogna mai cedere ad una donna» egli afferma concludendo la sua prima *rhesis*: «Meglio, se occorre, cadere per mano d'un uomo piuttosto che aver fama di cedere alle donne» (vv. 678-80). Cosí, tutti gli inviti di Emone alla moderazione che, come si vedrà, derivano da una diversa prospettiva politica, vengono respinti e l'argomentazione è sempre la stessa, s'inasprisce a mano a mano. Emone non va neppure ascoltato perché «s'è messo dalla parte d'una donna», è «schiavo d'una donna» (vv. 740 e 755). Incontinenza e intolleranza convivono nella figura del tiranno; nelle sue battute compaiono parecchi brani che esprimono gli elementi piú comuni della tradizione gnomica, ma gli insegnamenti che egli pretende di dispensare non possono non porre sempre in migliore evidenza la contraddittorietà complessiva che caratterizza il perso-

naggio. Questa contraddittorietà non la troviamo esclusivamente nelle connotazioni che abbiamo fin qui esaminate, ma anche in quello che segue.

Per intendere appieno come la rappresentazione drammatica del personaggio, nella sua complessità di soggetto che agisce e di mente che giudica le azioni altrui, raggiunga risultati di particolare efficacia, si consideri il tema dell'avidità di guadagno (*kerdos*).

Che l'avidità sia un carattere distintivo del tiranno si è già visto. Otane parla a questo proposito di invidia (*phthonos*); Teseo si chiede: «Perché ci si dovrebbe procurar ricchezza e beni per i propri figli, se la fatica è solo per impinguare i beni del tiranno?» (Euripide, *Supplici*, vv. 450-51); Eteocle incentra tutto il suo elogio della tirannide sul «di piú»; Lico, è Anfitrione a dirlo, si distingue nel razziare i beni dei vicini e nello scialacquare i propri (Euripide, *Eracle*, v. 591); e il corifeo tebano già aveva ammonito il tiranno: «Non avrai quel che mi sono procurato con la fatica delle mie mani» (vv. 259-60). Periandro, nota Erodoto, «perseguitò molti Corinzi, molti li spogliò delle loro ricchezze, ancora di piú della vita» (V 92ε 2). Vi è però un legame piú profondo e piú saldo tra il tiranno e le ricchezze, e tale legame si precisa soprattutto nei due personaggi sofoclei.

Nell'*Antigone* troviamo la definizione piú esplicita: «La razza dei tiranni predilige il guadagno turpe» (v. 1056), rinfaccia con tutta chiarezza Tiresia a Creonte, ma, ciò che è piú importante, questa affermazione giunge come risposta ad una lunga serie di provocazioni che Tiresia è costretto a patire. Chi ha costantemente in bocca termini come guadagno, premio, denaro, oro, è proprio Creonte; ancor prima di essere informato del misterioso seppellimento di Polinice, egli già teme un complotto organizzato contro il suo potere, un complotto mosso dall'avidità di guadagno, che si serve di forze mercenarie: «Il desiderio di guadagno porta spesso a rovina gli uomini spinti dalle speranze» (vv. 221-22), con questa gnome si concludono

le sue parole immediatamente prima dell'annuncio della violazione del suo bando. La gnome lo prepara, e suggerisce nello stesso tempo quale sarà l'interpretazione che ne darà Creonte. Prepara il fatto ma crea anche la prospettiva psicologica del personaggio. Unica spiegazione che Creonte saprà trovare per l'atto di Antigone è quella del guadagno. Anche gli atti e gli atteggiamenti di dissenso velato o manifesto di Ismene e di Tiresia vengono riportati a questa spiegazione; l'atteggiamento di Emone invece, come già si è visto, è riportato da Creonte al piacere di cui il giovane sarebbe schiavo.

È dunque rispondendo alla lunga serie di ingiurie di Creonte, l'ultima delle quali è che «la razza degli indovini è tutta avida di denaro» (v. 1055), che Tiresia gli restituisce l'accusa in termini quasi uguali. Mutano poi le parole di Creonte, ma non il senso del suo discorso: egli invita Tiresia a parlare purché non sia per sete di guadagno (v. 1061) e ribadisce di non essere corrompibile: «Sappi che non riuscirai a comperare la mia ragione» (v. 1063). Questa è l'ultima battuta del tiranno prima della cupa maledizione di Tiresia che lo lascerà, ma ormai troppo tardi, impaurito e quindi pronto ad ascoltare i consigli del coro e a ritornare sulle proprie decisioni: «Che debbo dunque fare? Dimmelo ed io ti obbedirò» (v. 1099).

Anche per Edipo si riproduce il sospetto e la paura del complotto e nello stesso modo egli spiega l'azione dei suoi antagonisti. E anche per Edipo l'avversario principale diventa l'indovino Tiresia, «mago tessitore d'inganni, ciarlatano fraudolento, che vede solo nel guadagno, ed è cieco nella sua arte» (*Edipo Re*, vv. 387-88). Creonte ed Edipo, piú esplicitamente il primo, in modo piú allusivo il secondo, hanno dunque un comune modo di considerare e di valutare l'azione di quelli che essi ritengono loro nemici. Non soltanto per ira essi impediscono agli antagonisti di spiegarsi compiutamente, ma presuppongono che qualsiasi comportamento degli avversari sia dettato dall'avidità e dalla sete di guadagno.

La caratterizzazione del tiranno concerne quindi anche il suo modo di guardare ed interpretare gli avvenimenti nei quali si trova coinvolto, d'intendere i personaggi con

i quali si pone in rapporto. L'avidità definisce ogni suo pensiero, ogni suo sospetto; la figura del tiranno perciò non solo s'iscrive in un paradigma di connotazioni psicologiche, ma giunge a sviluppare una propria logica e un proprio linguaggio[1].

«Non cresce nulla di così brutto come il denaro per gli uomini: distrugge anche le città, allontana gli uomini dalle loro case, istruisce deviandole le menti oneste a intraprendere turpi imprese, indica agli uomini l'uso di ogni crimine e la conoscenza di ogni empietà» (Sofocle, *Antigone*, vv. 295-301). È Creonte a pronunciare questa battuta, ma ciò non deve sorprendere: le battute di Creonte sono piene di sentenze gnomiche. E la gnome fa contrappunto nelle sue battute alle esplosioni rattenute o ai liberi sfoghi dell'ira. È il contrappunto tra quel che il tiranno fa e quel che dice. Ma anche in quanto dice, mutato di segno, lo spettatore trova una preziosa integrazione del senso di quel ch'egli fa, e dall'intreccio di ciò che fa e di ciò che dice prende corpo il personaggio, si stacca dal poeta, acquista esistenza scenica autonoma.

È dunque Creonte, né ciò è casuale, a saldare il tema del guadagno, dell'avidità di ricchezza, con quello dell'immoralità e dell'empietà. Avidità apre la strada ad empietà. Ma il vero empio, tutto il senso della tragedia lo indica, è proprio Creonte. Egli è l'empio; ed è Emone, suo figlio, ad affermarlo con tutta chiarezza: «Tu non sei pio, tu che calpesti gli onori dovuti agli dei» (*Antigone*, v. 745). Che Creonte sia empio non lo mostra solo l'editto che perseguita la pietà per i morti, lo indicano le ingiurie a Tiresia; il tiranno offende nel sacerdote l'autorità del dio. Su questa scena, così come su diverse altre della tragedia, si ritornerà con maggiore ampiezza nel corso del quarto capitolo; qui basti notare che Creonte, il tiranno, è presentato agli spettatori ateniesi dell'*Antigone* come il campione

[1] La frequenza del solo termine κέρδος per esempio è nell'*Antigone* di gran lunga più alta della frequenza media nelle altre tragedie sofoclee, e ricorre quasi sempre sulla bocca di Creonte. Non si tratta naturalmente di questa sola parola, ma di tutto un ambito semantico. Accanto a κέρδος ricorrono infatti termini come χρήματα, ἄργυρος, μισθός, ἐμπολάω, χρυσός, oltre che i derivati e i composti: κερδαίνω, αἰσχροκέρδεια, φιλάργυρος, καταργυρόω, μισθαρνόω κτλ. Per il loro inquadramento cfr. Appendice 2.

dell'empietà. La sua gnome dunque gli si attaglia: l'avidità insieme con l'incontinenza e la paura di perdere il potere ne fanno necessariamente un empio e un blasfemo.

Empietà e blasfemia sono d'altronde un'altra, l'ultima e forse la piú importante caratteristica della figura del tiranno. «Non è facile per un tiranno essere pio», sentenzia Agamennone nell'*Aiace* sofocleo (v. 1350). Di empietà è l'accusa fondamentale mossa da Polinice ad Eteocle: «in sprezzo alla giustizia sono privato della patria nel modo piú empio» (Euripide, *Fenicie*, vv. 492-93), e lo stesso Eteocle, invitando Creonte ad interpellare Tiresia, non manca di ricordare d'essere in pessimi rapporti con l'indovino, per aver schernito in passato l'arte mantica (v. 772). Anche Egisto ha modo di dimostrare il suo disprezzo per il sacro, disonorando con le sue mani già contaminate il sepolcro di Agamennone (Euripide, *Elettra*, v. 323), e «uomo empio» è perciò chiamato da Elettra nella sua *rhesis* in forma di epitafio (v. 927). Empio non manca di apparire Lico nonostante il suo tentativo di stornare l'accusa definendo, come già s'è visto, cautela la propria impudenza. Ma è proprio in questo tentato spostamento di piani che si rivela con chiarezza l'irreligiosità del tiranno. La sostituzione del linguaggio diplomatico al linguaggio religioso vuol suggerire un metro diverso di valutazione delle azioni compiute. Negando che il suo operato si possa definire impudenza (*anaideia*), Lico in realtà nega il valore fondamentale di pudore (*aidòs*). Se non c'è pudore non ci può essere impudenza, senza la pietà perde significato l'empietà. L'irreligiosità del tiranno non nega la divinità, ma scalza tutti i modelli di comportamento etico che le sono connessi. Il divino è separato dal mondo degli uomini. «Non v'è uomo, – afferma Creonte nell'*Antigone*, – che abbia potere di contaminare gli dei» (v. 1044). Dietro un'affermazione apparentemente informata ad alta religiosità, illusoriamente improntata alla devozione e al riconoscimento della debolezza umana, si cela la giustificazione dell'operare del tiranno. L'impotenza, l'impossibilità dell'uomo di offendere la divinità non è che la formula rivelatrice di un'essenziale separazione tra l'umano e il divino. Gli dei, secondo Creonte, stanno tal-

mente in alto che sfuggono alla contaminazione degli uomini; ma ciò finisce col significare che contaminazione non v'è neppure in basso, tra gli uomini. Sofocle si giova per rappresentare questo atteggiamento dell'ambiguità lessicale. È un uso assai comune della tragedia. Si ama citare al riguardo la battuta dell'Eteocle euripideo, «Se bellezza e valentia fossero per tutti lo stesso non ci sarebbe contesa tra gli uomini; nulla c'è invece per i mortali di simile o di uguale tranne i nomi che si dànno, ma la realtà non è tale» (*Fenicie*, vv. 499-502), oppure il brano tucidideo sul mutamento del valore d'uso delle parole: «E il valore d'uso delle parole mutò il suo rapporto con le cose secondo il giudizio: cosí l'avventurismo irrazionale fu stimato audacia solidaristica, l'accorta vigilanza viltà opportunistica, la saggezza schermo dell'inerzia, la considerazione di tutto immobilismo totale» (Tucidide III 82). Ma l'uso consapevole dell'ambiguità linguistica, dell'oscillazione connotativa, è già patrimonio acquisito d'una parte della poesia greca, e la struttura drammatica la favorisce, servendosene come d'uno degli strumenti piú efficaci. Cosí l'uso che la partitura drammatica attribuisce a Creonte di un termine come *sebein* non è uguale a quello attribuito agli altri personaggi (Antigone, Emone) o al coro, anche se tra i due usi esiste un evidente margine comune, quello appunto che permette il dialogo e la sua ambiguità.

Coerentemente con la propria impostazione Creonte usa *sebein* non in riferimento alla divinità, ma secondo un uso che si potrebbe definire profano. Cosí, nella sua presentazione (ed è il brano in cui il tiranno espone coerentemente il proprio credo politico) egli afferma di sapere quanto i consiglieri da lui scelti fossero ossequienti (*sebontes*) al potere regale di Laio (vv. 165-66). Una seconda volta nega di dover «usare riguardo (*sebein*) a chi provoca disordini nella città» (v. 730) e poco appresso assume come oggetti del verbo se stesso e il proprio potere: «Sono dunque in errore avendo riguardo (*sebon*) per il mio potere?» (v. 744). È a questa battuta che replica Emone: «Tu non sei pio...» (*ou sebeis*). La sfasatura di valore tra i due usi del vocabolo e la sua diversa concordanza stilistica sono evidenti. L'onorare (*sebein*) per Emo-

ne, come per Antigone e come sarà poi per il coro, ha sempre suo correlato la divinità o le istituzioni e le norme che le si riferiscono, ha sempre cioè una valenza religiosa. Cosí Antigone può parlare di onore dovuto ai consanguinei: il riguardo per la consanguineità non è che una delle manifestazioni della sua religiosità. Anche Creonte quando, dopo lo scontro con Emone, manifesta al coro la sua intenzione di rinchiudere Antigone viva in una tomba solitaria, usa *sebein* in un contesto religioso: «E lí invochi Ade, l'unico dio che venera, e ottenga d'aver salva la vita o si renda conto finalmente quanto sia fatica superflua venerare le cose dell'Ade» (vv. 777-80). Siamo qui al centro d'un brano fortemente ironico, nel quale non si esita a definire il culto di Ade una «fatica superflua». La negazione del sacro è affermata gnomicamente, trova cosí un'importante conferma nello stesso linguaggio del personaggio con la diversità d'uso d'un termine chiave. Assai piú efficace d'una aperta dichiarazione di ateismo, l'uso di *sebein* chiarisce che il punto di riferimento dell'opera di Creonte non può essere cercato in un ambito religioso. Si compie qui uno spostamento di piano linguistico: un termine come *sebein*, di difficile resa in una lingua moderna per le sue connotazioni religiose (da ossequio a vero e proprio culto), viene assunto da Creonte come correlazione di un potere umano, spostato dall'ambito sacro al profano [1].

Ho già accennato incidentalmente che esiste nella tragedia una lunga *rhesis*, la prima, in cui il tiranno traccia le linee di quello che si potrebbe definire il suo programma politico. Si ritornerà piú avanti sul tema e sui rapporti di Creonte con la città; una cosa è però già chiara: qualsiasi sia tale rapporto non vi può avere un posto di rilievo la divinità. La presentazione del personaggio, il suo agire, persino il suo uso della lingua, tutto concorre a raffigurar-

[1] «In bocca ai diversi personaggi le stesse parole acquistano significati differenti od opposti, perché il loro valore semantico non è lo stesso nella lingua religiosa, giuridica, politica, comune». Cosí, con molta chiarezza metodica, VERNANT, *Ambiguità* cit. indica come termini polisemici dell'*Antigone* anche *nomos*, *dike*, *philos*, *philia*, *kerdos*, *timè*, *orgè*, *deinòs*. Come si è osservato nel capitolo I, i primi di questi fanno parte del piú usato lessico politico.

celo come una personificazione dell'irreligiosità e dell'empietà [1].

Edipo è diverso: nel corso della tragedia il personaggio passa attraverso tre momenti fondamentali, sia pur strettamente intrecciati: il buon re, il tiranno sospettoso e violento, il punitore di se stesso. In quella che si può definire la sua fase tirannica, egli non solo investe violentemente Tiresia (l'antagonismo tra tiranno e indovino è ripreso anche dall'Eteocle euripideo), ma rivendica alla propria intelligenza non aiutata dalla divinità lo scioglimento dell'enigma della sfinge e la liberazione di Tebe [2]. Tiresia non vi era riuscito né con l'aiuto degli uccelli né con quello diretto degli dei, «ma arrivato io, quest'Edipo di nulla edotto, la feci cessare, fondandomi sulla ragione, senza imparar nulla dagli uccelli» (*Edipo Re*, vv. 396-98). Il disprezzo per la mantica non s'arresta qui. Nella notizia della morte di Polibo, Edipo e Giocasta credono di trovare una chiara e definitiva smentita della veridicità degli oracoli. Ma già prima il poeta, servendosi del coro, suggerisce la reale prospettiva secondo cui considerare il comportamento dei personaggi. È il secondo stasimo della tragedia, il piú famoso, quello posto a dividerla in due parti anche quantitativamente corrispondenti. «La prepotenza

[1] L'empietà del tiranno si può pensare trovi inveramento nell'ateismo di Crizia, ricordato da molte testimonianze antiche e gnomicamente ribadito nei versi del suo *Sisifo* (88 B25 DK; cfr. anche commento di A. BATTEGAZZORE, in SOFISTI, *Testimonianze e frammenti*, fasc. IV, Firenze 1962, pp. 305 sgg.). La considerazione di questo brano richiederebbe la messa a punto di una vasta problematica in gran parte diversa da quella inerente la figura del tiranno. In particolare la dottrina che attribuisce a un *protos heuretès* l'invenzione degli dei quali garanti interiori della legalità si colloca in un ambito di pensiero che presuppone uno sviluppo dell'umanità dallo stato ferino alla civiltà della polis. Che tra questo paradigma e l'ideologia oligarchica classica ci sia forte discrepanza è evidente. È vero d'altra parte che Crizia è forse l'unico esempio di tiranno ateniese del quinto secolo, ma si deve anche ricordare che egli lo divenne dopo la sua attività culturale; la sua tirannide segue cioè e non precede anche il suo contributo alla formazione della figura ideologica del tiranno.

[2] Questo aspetto di critica della religione tradizionale è stato particolarmente sottolineato da un'interpretazione «laicistica» di Edipo (C. DIANO, *Edipo figlio della Tyche*, in «Dioniso», 1952, pp. 56 sgg.), che facendo riferimento all'eredità ionica rappresentata in Atene da Anassagora, tende ad interpretare tutta la figura dell'eroe come rappresentazione polemica di un nuovo pensiero che riuscirebbe vincente nella tragedia come nell'Atene periclea.

genera il tiranno, – canta il coro all'inizio della prima antistrofe, – la prepotenza, se vanamente si gonfia di quel che non è opportuno né conveniente, in alto salita, di colpo precipita nell'ineluttabile abisso dove non muove piú piede sicuro. Io chiedo al dio di non spezzare mai la lotta per il bene della città. Non cesserò mai di avere il dio mio patrono.

Ma se c'è chi procede superbo nei gesti e nelle parole, senza timore della giustizia e senza rispetto dei luoghi sacri, sia vittima d'una cattiva sorte a ricompensa dell'infelice arroganza, se egli accumula ingiusti guadagni, cammina su sentieri d'empietà e folle stende le mani su quel che gli è proibito. Chi è mai l'uomo che in quest'occasione può augurarsi di tenere la sua anima al riparo dai fulmini dell'ira? Ma se ora è stimato codesto agire, a che debbo danzare?» (vv. 872-96).

V'è in questo stasimo, al di là di tutte le interpretazioni che se ne sono date e che se ne possono ancora dare, la raffigurazione del tiranno nelle sue principali connotazioni: l'empietà, l'ingiusto guadagno, l'ira hanno un protagonista comune, generato dalla prepotenza (*hybris*).

La figura drammatica del tiranno è dunque già compiuta. Ma è anche compiuto il capovolgimento dell'atteggiamento tradizionale ancora presente in Otane: non la tirannia, il potere incontrollato, produce la prepotenza, ma è dalla prepotenza che germoglia il tiranno. Non è il rapporto particolare che lo lega, separandolo dagli altri cittadini, ad agire sulla sua anima deformandola, ma dalla sua anima deformata la corruzione straripa e si propaga a tutta la città. Un tale capovolgimento svela dietro la supposta smisurata potenza tutta la miseria umana del tiranno: il suo arbitrio non è libertà, il poter fare ciò che vuole si rivela illusorio, egli manca tutti i suoi obiettivi, la sua azione si scopre essere un fallimento. Questo è l'aspetto consolatorio della rappresentazione: non v'è tiranno sulla scena che non finisca sconfitto e persuaso della propria sconfitta.

Il personaggio non ha piú bisogno di un modello storico o mitico da riprodurre proprio perché è un personaggio: trova in se stesso, nella propria anima la motivazione della condizione che il mito o la storia gli assegnano. È la *hybris* che lo ha partorito, non la città.

È sempre riuscito difficile scoprire la chiave di tante figure di tiranni che occupano il palcoscenico del teatro di Dioniso in un'epoca in cui Atene è libera da tiranni. È vero, abbiamo, come s'è visto, documentazioni di roventi parodie rivolte allo Zeus con la testa a bulbo di cipolla e alla sua svergognata compagna partorita da *Katapygosyne* [1]. Ma questi attacchi dei comici piú antichi a Pericle e ad Aspasia appartengono alla commedia e non abbisognano di difficili esercizi ermeneutici. Siamo nell'ambito della satira personale, dell'*onomastì komodein*, non ancora vietato, e si tratta in tutti i casi di testimonianze dell'opposizione antipericlea. Si può pensare ad un *onomastì tragodein* o, piú indirettamente ma non troppo, ad un'arte drammatica a chiave? Non pochi sono i critici moderni che, distanti talvolta l'uno dall'altro per impostazione culturale e temperamento intellettuale, hanno sentito il fascino di questo metodo interpretativo, e si sono prodigati a scoprire dietro i personaggi del mito messi sulla scena da Sofocle e da Euripide l'accenno, l'allusione, il riferimento ai personaggi politici ateniesi del tempo.

Ma la figura del tiranno, pur nitida nella sua definizione, ricca di connotazioni, eppur fedele ad un modello essenziale, non pare avere né in Atene né in tutta la Grecia del v secolo un soddisfacente referente storico. I modelli di tiranno, che la storia ateniese, corinzia, samia ecc. offrivano, erano troppo lontani nel tempo. È vero, Erodoto ne scrive in quegli anni la storia. Ma proprio da Erodoto vediamo quanto diverse appaiano nella tradizione la caratterizzazione psicologica di Pisistrato e di Periandro, di Ippia e di Policrate, di Ligdami e di Trasibulo. Non è certo da questo patrimonio storico che i poeti drammatici attingono la loro ispirazione.

[1] Cfr. CRATINO, fr. 240K già citato.

Si dirà allora che si tratta di un'invenzione interamente fantastica? L'invenzione poetica è sempre fantastica, anche quando vi è un'evidente corrispondenza con la storia; l'invenzione è sempre fantastica perché la fantasia è l'insostituibile strumento della mediazione del poeta. Ma appunto questa mediazione è ciò che insieme connette e distingue il poeta dalla sua società. La fantasia ha come proprio oggetto la realtà. Eppure nella realtà ateniese e greca del tempo, se si eccettua l'occidente italiota, il tiranno è nel v secolo figura politicamente inattuale: una corrispondenza diretta e chiara tra il palcoscenico e l'*ekklesia* non pare esserci. La figura del tiranno vive la propria vita sulla scena tragica, non si esaurisce in uno, ma dà il suo carattere a parecchi personaggi, ciascuno con una propria precisa individuazione e una propria distinta funzione drammatica, ma tutti, quale piú quale meno esplicitamente, obbedienti allo stesso modello, manifestanti lo stesso intreccio di caratteristiche: l'incontinenza, la paura, l'avidità, l'empietà, che si sono delineate nei loro tratti essenziali in questo capitolo.

Al centro di una rete di connotazioni la figura del tiranno ha anche una rete di opposizioni in rapporto alle quali si definisce. Questa seconda rete, oppositiva, può schematizzarsi in due nuclei fondamentali. Da una parte il tiranno viene opposto alla democrazia, dall'altra al buon sovrano.

L'opposizione tra tirannide e democrazia è quella chiaramente definita da Otane e ribadita dal Teseo delle *Supplici*. Erodoto (III 80) parla di uguaglianza politica (*isonomie*), Teseo alla domanda dell'araldo tebano obietta che in Atene non c'è *tyrannos* perché Atene è una città libera nella quale il popolo è sovrano grazie all'annuale avvicendamento delle magistrature; nella *rhesis* successiva insiste quindi sui valori di uguaglianza e libertà (*ison* e *eleutheron*) (Euripide, *Supplici*, vv. 403-5 e 429-41). Analogamente a Tirannide esaltata da Eteocle, Giocasta oppone Uguaglianza, la divinità che, come governa la natura stabilendo i cicli di avvicendamento del sole e degli astri, cosí deve presiedere al governo della città. L'ugua-

glianza, afferma Giocasta, è un elemento di stabilità per gli uomini (Euripide, *Fenicie*, vv. 545-47).

In tutti questi casi, è evidente, il tiranno rappresenta la negazione dei valori connessi col sistema democratico, l'ostacolo principale, seppure non l'unico, alla democrazia, il suo principale nemico[1]. Il tiranno impedisce la libertà e l'uguaglianza.

L'altro contrario del tiranno è il buon sovrano. A tutta prima può sembrare che di contro all'ipotesi democratica ve ne sia una monarchico-costituzionale. Non è cosí. Non siamo, lo vedremo presto, su un terreno di discussione politica né in un caso né nell'altro. Il buon sovrano, almeno nel v secolo, non è né può essere il protagonista di un progetto monarchico. Buon sovrano è Edipo al principio della tragedia: egli appare addirittura il modello del re che veglia sulla vita dei sudditi. La sua forza non si esaurisce in manifestazione di arbitrio, ma si rivela lo strumento che basta ad ogni necessità (Sofocle, *Edipo Re*, v. 14); egli vede nei sudditi che lo implorano e lo chiamano salvatore (v. 48) dei figlioli (vv. 1 e 58). La sua preoccupazione e il suo dolore assomigliano a quello di ciascuno di loro ed egli ne soffre in egual misura. Né solo Edipo è stato un buon re; anche lo stesso Creonte dell'*Antigone* finché ha seguito i consigli di Tiresia «ha pilotato per la rotta giusta la città» (*Antigone*, v. 994). L'immagine del pilota ha sostituito quella omerica del pastore, ma ne riproduce il senso: la bontà del governo dipende dalla bontà delle decisioni dell'unico che può e deve decidere. E Teseo, il Teseo euripideo delle *Supplici*, nella sua sovrana libertà di decisione (*monarchia*) ha fondato la democrazia, la città che si caratterizza per l'uguaglianza del voto, perché il suo governo è fondato non sulla forza e la costrizione, ma sulla persuasione (vv. 347 e 352-53). Anche per Teseo, come per Edipo e per Creonte, una delle garanzie del buon governo è d'altra parte l'accordo con i sacerdoti e l'osservanza degli oracoli. Egli rimprovera duramente Adrasto di non aver seguito le indicazioni del

[1] Non si affronta qui il problema della «tirannicità» di Atene nei riguardi dei suoi alleati-sudditi; cfr. Appendice 3.

dio e soltanto l'intervento della vecchia Etra può persuaderlo a muovere in soccorso degli insepolti. Non deve meravigliare che il buon re appaia come l'instauratore della democrazia. In realtà non siamo davanti ad una serie di ipotesi politiche proposte dalla scena. Attraverso la figura del buon re assume piú chiaro volto la figura del tiranno; dietro molti tiranni c'è dunque un buon re, implicito termine di confronto, testimone *per contrarium* della loro nequizia: Edipo, nella sua variata articolazione, è modello a se stesso, dietro Lico c'è Eracle, dietro Egisto Agamennone e soprattutto Oreste.

Ma se il potere del tiranno, il tiranno come istituzione, la tirannide, richiama sempre volta a volta la democrazia e il buon re, e talvolta entrambi insieme, la figura umana, psicologica, del tiranno ha due corrispondenti contrari: l'uomo libero (*eleutheros*) e l'uomo saggio (*sophron*). La caratterizzazione del tiranno segue perciò le loro parabole, vive della loro vitalità, non può riuscire inattuale nell'Atene del v secolo, nella quale libertà e saggezza sono i valori piú discussi, al centro di ogni disputa, e perciò ambigui, soggetti a continuo mutamento a mano a mano che si trasforma il paradigma del cittadino della polis.

Per comprendere che cos'è il tiranno e che cosa rappresenta occorre dunque definire il valore, meglio i valori cui si richiamano e con i quali si connotano volta a volta l'uomo libero e l'uomo saggio, la libertà e la saggezza.

Capitolo terzo
Il libero e il saggio

> – In qual modo incomincia dunque la trasformazione da tutore a tiranno? Non è chiaro che avviene quando il tutore incomincia a far cose come quelle narrate nella storia sul tempio di Zeus Liceo in Arcadia? – Quale storia? – fece. – Chi ha assaporato viscere umano mescolato insieme con i visceri delle altre vittime deve diventare inevitabilmente lupo. Non hai udito il racconto? – Certo. – Non è cosí anche di chi, posto a tutela del popolo, avendo a che fare con una massa troppo remissiva, non si astiene dal sangue della sua gente, ma muovendo inique accuse, come solitamente avviene, la trascina in giudizio e la manda a morte; si macchia di omicidio, sopprimendo la vita umana e assaporando con la lingua e l'empia bocca la morte del congiunto; egli manda in esilio, mette a morte, dà il via all'abolizione dei debiti e alla ridistribuzione della terra. Costui non è dunque destino, dopo quanto accade, che o sia ucciso dai suoi nemici o continui a esser tiranno e si faccia di uomo lupo? (Platone, *Repubblica* 565D-566A).

Cosí Platone, proprio nell'atto d'iniziare una concisa, ma esauriente, spiegazione storica della genesi della tirannide, col richiamo del mito, suggerisce un diverso piano di considerazioni. È vero, è dalla democrazia e dai suoi protettori che si sviluppa la tirannide, ma ciò che importa a Platone non è soltanto la definizione del processo che trasferisce il potere dalla folla al singolo. Non la fenomenologia del potere è qui in primo piano, ma la genesi etica e psicologica del tiranno. Il rapido ricorso al mito di Licaone colloca perciò tutto il discorso che segue in una diversa prospettiva: già nel brano trascritto appare la connotazione fondamentale del tiranno e la specificità della

sua condizione. Egli è caratterizzato in primo luogo dall'empietà: muove inique accuse, si macchia d'omicidio, assapora il suo stesso sangue. Il suo potere ha però un tratto di contraddittorietà: pur sciolto da qualsiasi limitazione, esso non può interrompersi. Il tiranno, dopo esser divenuto tiranno, non può che continuare ad esserlo, ad esercitare il proprio arbitrio o essere eliminato dai nemici, cosí come l'uomo divenuto lupo o continua a sbranare o finisce sbranato. Egli è ormai un lupo, non può ridiventare uomo. Non diversamente, seppure con altre parole e in altro contesto, lo Ierone senofonteo spiega al poeta Simonide che, pur preferendo la condizione di uomo qualsiasi, il tiranno non può tornare indietro, non può riconquistare la quiete della vita quotidiana del privato cittadino. Il richiamo a Licaone[1] e al raccapricciante banchetto di Trapezunte non serve soltanto a suggerire la prospettiva, psicologica e insieme politica, in cui le pagine successive, le ultime dell'VIII e le prime del libro IX della *Repubblica*, devono leggersi, c'è anche un'altra indicazione. Né qui il mito, anche se si tratta solo d'un riferimento, di un'allusione fugace, ha una funzione diversa dalla consueta funzione del mito platonico. Nell'immagine dell'uomo trasformato in lupo per il suo misfatto e nell'impossibilità di essere restituito all'umanità, si suggerisce quel che, secondo Platone, è l'aspetto peculiare di questa condizione: l'uomo si fa tiranno per propria scelta, senza esservi costretto, ma una volta divenuto tiranno, cioè lupo, non può piú ritornare alla perduta dimensione umana. Il tiranno è cioè pienamente responsabile d'essere diventato tiranno, ma ogni suo atto risponde ora ad una necessità ineluttabile. Carattere specifico del comportamento del tiranno è la necessità conseguente di tutte le sue azioni. Non è soltanto necessità l'alternativa sbranare o esser sbranato, ma diventano necessità anche tutte le scelte che il tiranno sembra compiere[2]. Cosí egli deve

[1] Si tratta di un mitologema che ha ricchissimo riscontro nella tradizione greca successiva. Come ricorda W. BURKERT (*Homo necans*, Berlin 1972, p. 98), Platone è per noi la prima fonte; si veda anche G. PICCALUGA, *Lykaon, un tema mitico*, Roma 1968.

[2] Nel *Gorgia* (466D), avvicinando tiranni e retori, Platone afferma

(*ananke*) mantenere permanentemente lo stato di guerra (567A), deve (*dei*) eliminare coloro che pur avendo contribuito al suo potere osano parlar tra loro e a lui con libertà (567B), deve (*dei*) guardare con sospetto chi è magnanimo, assennato o ricco (*ibid.*), e, come i medici tolgono il male e lasciano il bene nel corpo, cosí il tiranno fa l'opposto nella città, ma lo fa perché vi è costretto dalla necessità (*ananke dedetai*) (567C-D). La tirannide dunque non soltanto non ammette la libertà di chi le si trova soggetto, ma neppure di chi la detiene; per questo, annota Platone, il popolo è in realtà schiavo dei suoi stessi schiavi (569A).

Il tiranno non fa che proiettare fuori di sé la costrizione cui è soggetta la sua anima. Platone passa rapidamente dalla descrizione degli atti della violenza, dell'avidità e della disfrenatezza tirannica alla spiegazione del come e del perché il tiranno diventi tiranno. Questa ripresa, la descrizione dell'uomo tirannico, della sua genesi e dei suoi caratteri, svolta all'inizio del libro IX, si sovrappone alla spiegazione storica offerta a conclusione dell'VIII, e finisce col riassorbirla. Se in queste pagine non mancano riferimenti anche all'azione sociale del tiranno (la liberazione dai debiti, la ridistribuzione della terra) seppure interpretata negativamente, nel libro IX questi temi non vengono piú ripresi. Il tiranno che storicamente possiamo conoscere appare allora null'altro che un caso particolare del piú universale uomo tirannico.

Platone ricorre ai sogni, agli stessi cui ricorrerà Freud, ai sogni d'incesto e di violenza, di trasgressione:

> – Tra i piaceri e i desideri non necessari, alcuni mi sembrano contrari alla legge. Sono probabilmente in ciascuno, ma controllati dalle leggi e dai desideri migliori che partecipano della ragione, in alcuni uomini o sono completamente rimossi o restano piccoli e deboli, in altri invece si fanno piú forti e numerosi. – E quali sono questi? – chiese. – Quelli, – risposi io, – che si destano nel sonno, quando dorme il resto dell'anima, cioè la parte razionale, mansueta e

che essi non fanno «ciò che vogliono», ma soltanto «ciò che sembra loro meglio». Non diversa la definizione di essenza del tiranno suggerita qualche pagina dopo (469C) da Polo.

> dirigente, e si scatena la parte bestiale e selvaggia, gonfia di cibo o di vino, spinge via il sonno e cerca di sfrenare ed appagare i propri caratteri. Sai bene che allora essa osa tentare tutto, sciolta e liberata com'è d'ogni vergogna e raziocinio. Non esita a tentare di accoppiarsi con la propria madre e con qualsiasi altro uomo, dio o animale, né a far proprio qualunque cibo. In una parola non tralascia alcuna follia e impudenza. (*Repubblica* 571B-D).

Violenza e lussuria sono dunque dentro ciascuno di noi, pronte a risvegliarsi quando dormiamo. Platone però, a differenza di Freud, non può non riporre grande fiducia nel controllo che la parte razionale esercita sul resto dell'anima. Il suo interesse perciò dal sonno ritorna alla veglia, perché questo è il tempo della razionalità e del suo dominio. Quel che nell'uomo normale, non sufficientemente guidato dall'anima razionale, trova vita e presenza soltanto nella latenza del sonno, può affermarsi però in alcuni individui, sovvertendo la naturale gerarchia anche nella veglia, finché arriva a sopprimere ogni equilibrio e sanità di mente (*sophrosyne*). È questo il caso di chi, figlio dell'uomo democratico ed educato dal padre a moderati piaceri, diventa succube di corruttori:

> – Supponi dunque che gli succedano le stesse cose accadute a suo padre, che sia condotto alla assoluta inosservanza delle leggi, definita da coloro che ve lo conducono libertà assoluta, e che il padre e gli altri famigliari favoriscano questi moderati desideri mentre gli altri lo distolgano. Se questi violenti stregoni e fabbricanti di tiranni non spereranno di poter in altro modo venire in possesso del giovane, s'ingegneranno di fabbricargli un amore, guida dei desideri oziosi e dissipatori di ogni bene disponibile, una sorta di grande fuco alato; o che altro pensi sia l'amore di gente così? – Null'altro se non questo, – fece lui. – Dunque quando gli ronzano intorno gli altri desideri, carichi di profumi, di essenze, di corone, di vini e dei piaceri sfrenati di siffatte compagnie, e dopo averlo cresciuto e nutrito al massimo grado, armano il fuco del pungiglione della bramosia, allora sí questo signore dell'anima scortato dalla follia è preso dal furore e se s'imbatte in opinioni o desideri giusti o ancora moderati li sopprime e li uccide fino alla soppressione di ogni sanità di mente e alla piena affermazione dell'acqui-

stata follia. – Tu descrivi, – disse, – in ogni suo aspetto la nascita dell'uomo tirannico. (*Repubblica* 572D-573B).

Platone usa, come si vede, una serie di *topoi*, tutti già affermati nella poesia drammatica del secolo precedente, ma questi *topoi* non si aggiungono a precisare ed arricchire un modello tradizionale. La figura ricorrente nella tragedia in diversi personaggi acquista in queste pagine platoniche ben diversa sistematicità. La caratterizzazione del tiranno acquista connotazioni di necessità (*ananke, dei*), sí che il tiranno non solo appare colui che priva gli altri della loro libertà, ma anche colui che priva sé della propria. Il tiranno è schiavo, e chi gli è schiavo è schiavo di uno schiavo.

Questa sistematizzazione gioca costantemente a due livelli, continuamente tornando ad intersecarli: la città, in cui il tiranno opprime i suoi sottoposti, e il tiranno stesso, la sua anima, nella quale il prevalere degli appetiti fa sparire la razionalità e sopprime cosí ogni facoltà di scelta. Dalla città e dall'anima scompare la libertà e si afferma la necessità; il processo è analogo: il prevalere della parte irrazionale, appetitiva, su quella razionale, il suo dominio fino alla scomparsa dell'altra.

Come nella città vi sono piú parti cosí è nell'anima, e come il prevalere della parte piú bassa della città impedisce la libertà delle altre (mentre diverso è quando prevale la parte piú alta), cosí è nell'anima. Gli appetiti, quando si affermano, impediscono alla ragione di esplicarsi, mentre è con l'affermazione della ragione e del suo dominio che anche gli appetiti trovano la loro giusta collocazione; analogamente nella città il mantenimento della gerarchia funzionale dei gruppi sociali assicura la vita stessa di tutti i suoi membri. «L'uomo è simile alla città», afferma Platone (*Repubblica,* 577D), ecco perché anche nell'anima dell'uomo sono presenti schiavitú e privazione di libertà, prevalendo le quali tutto l'uomo si trova ad essere schiavo. Cosí l'anima e la città, quando prevalga in esse l'elemento servile, non possono che «essere schiave e tiranneggiate», né possono fare veramente ciò che vogliono.

L'anima viene concepita in questa analogia come una città, la sua articolazione rispecchia quella della polis, il suo funzionamento è simile al funzionamento della polis. Per contro, Platone spiega, cosí come l'anima preda degli appetiti è un'anima schiava, è schiava tutta una città sottomessa ad un tiranno. Libertà e schiavitú diventano categorie adoperabili indifferentemente per il singolo uomo e per la città.

Non si tratta tuttavia di due piani paralleli: il primo serve per spiegare il secondo e il secondo illumina, per estensione analogica, alcuni processi che si svolgono nel primo, ma la sistematicità che ne deriva è dovuta essenzialmente alla loro intersezione. Il microcosmo dell'anima, che rispecchia e riproduce tutta la dialettica delle parti della città, le loro contraddizioni, le loro prospettive di mediazione, non è per Platone in alcun modo avulso dall'ordine sociale. Dipende e lo determina secondo una reciprocità che, se non apertamente tematizzata, è tuttavia sempre vivacemente presente nella *Repubblica*. È proprio la tenacia di questo legame che costituisce il significato piú profondo, anche se estremamente problematico della dialettica platonica delle costituzioni; ed è la stretta connessione di analisi della città e analisi dell'anima, analoghe eppure non parallele, che permette a Platone di scoprire nella nuova costruzione sistematica di cui è autore nuovi rapporti di connessione tra due funzioni concettuali assunte dalla tradizione, la funzione di temperanza (*sophrosyne*) e quella di libertà (*eleutheria*).

Nelle pagine platoniche che si sono ora richiamate per mezzo del continuo rimando dal tiranno all'anima tirannica e da questa a quello, Platone suggerisce una stretta correlazione, se non una vera e propria identità tra *sophrosyne* ed *eleutheria*. Il giovane indotto dai suoi corruttori al miraggio della «libertà assoluta», giunto ad eliminare ogni controllo di sé, si trova schiavo dei propri appetiti. L'uguale accade al popolo che, volendo liberarsi dei ricchi e di quelli che sono riconosciuti gentiluomini, fuggendo il fumo della schiavitú sotto i liberi finisce nel fuoco del dispotismo degli schiavi (*Repubblica*, 569A-B). Nell'un caso e nell'altro ciò che attrae è la libertà, nell'un

caso e nell'altro ciò che si riteneva libertà si rivela schiavitú. Se dunque l'analogia con la città serve a spiegare la partizione dell'anima e la sua interna dialettica, è poi proprio lo svolgersi di questa dialettica che ci offre la chiave per comprendere il significato di quel che accade nella città. La falsa libertà, la schiavitú che si cela sotto quella «libertà assoluta» proposta dai maghi corruttori è la stessa che si afferma nei sogni quando unica a vegliare resta la parte ferina dell'anima. Sola difesa contro questo disfrenarsi è una vita improntata a sanità (*hygieinōs*) e saggezza (*sophronōs*) (*Repubblica*, 571D). Saggezza è quindi, come sanità, condizione di libertà. Chi non è saggio non può essere libero, né può essere libera la città che non si amministra secondo saggezza, cioè che non è amministrata dai saggi.

La spiegazione della genesi del tiranno, cosí come dell'anima tirannica, si fonda dunque sull'intreccio e la connessione di queste due categorie fondamentali. La connessione dei due concetti e la loro sistemazione teorica sono permesse a Platone da un uso particolare dei termini. Platone cioè adopera costantemente le due parole privilegiando quei valori d'uso che ne permettono un evidente confronto e una chiara correlazione.

Sia *eleutheria* (e l'aggettivo *eleutheros*), sia *sophrosyne* (e *sophron*) appaiono già nel v secolo funzioni concettuali che rivestono importanza determinante. È nel v secolo infatti che ai due termini si conferiscono nuovi significati, sono talvolta spostati di piano semantico e finiscono con acquisire, attraverso sempre nuove connotazioni, denotazioni diverse.

Nel v secolo sono accertabili quattro valori chiaramente distinti di «libero». Di questi, due hanno già una tradizione, gli altri due sono da considerare neologismi semantici. Il primo e il secondo valore d'uso sono quello di libertà di disporre della propria persona (il libero in opposizione allo schiavo) e di indipendenza di un popolo da un altro popolo, di una città da un'altra città. Questi due significati sono assai meno distinti di quanto possano appa-

rire quando vengano tradotti nella nostra lingua, trasferiti nel nostro orizzonte concettuale. Basti ricordare che l'indipendenza di un popolo, di una città, è la condizione perché i suoi membri possano godere della libertà della persona e non siano ridotti nella condizione di schiavi.

Accanto a questi due significati che si possono definire tradizionali, compare nel v secolo la definizione di libero piú propriamente politica. Si parla, ed è il contesto in cui libero si contrappone a tiranno, di città libera quando non sia soggetta al dispotismo di un solo o di un ristretto gruppo di potere. La differenza tra il valore di indipendenza e quello di libertà appare chiaramente quando si richiami il già citato brano erodoteo (III 80-82). In opposizione a Otane e a Megabizo, Dario, per sostenere la maggiore efficacia del regime monarchico, ricorda ai suoi sei compagni chi abbia guidato la Persia alla libertà. «La mia idea perciò, – conclude Dario, – è che, liberati grazie ad un solo uomo, noi dobbiamo mantenere questo ordinamento, per non corrompere, abbandonandolo, le tradizioni patrie che vanno bene. Non sarebbe certo per il meglio» (Erodoto III 82.5)[1]. Quando invece lo storico, parlando del ritorno in Atene di Pisistrato, ricorda che a Maratona confluirono a sostenerlo militarmente tutti coloro che anteponevano la tirannide alla libertà, usa il termine in un'accezione evidentemente diversa.

Non sono molti, ma appaiono significativi, i luoghi nei quali Erodoto usa libero/libertà nell'accezione piú specificamente politica, e sempre la libertà politica trova come proprio opposto il potere assoluto del singolo, la tirannide. Ciò vale per Atene, nei ricorrenti accenni alla libertà acquistata soprattutto per merito degli Alcmeonidi, con la cacciata di Ippia; ciò vale per Sparta e per estensione per la Grecia intera nel celebre discorso di Demarato e nel successivo dialogo tra i messi spartani e Idarne.

Il brano di Demarato è unanimemente riconosciuto come uno dei piú importanti per definire il credo politico

[1] Cfr. al riguardo anche Appendice 1.

di Erodoto. Certo si tratta di uno dei passi erodotei di maggior efficacia retorica; quel che Demarato dice a Serse finisce con l'acquistare il valore di una vera e propria definizione. Serse si stupisce che i pochi Greci e i pochissimi Spartani non abbiano paura: «Mille, o anche diecimila, o cinquantamila, essendo però liberi tutti nello stesso modo e non sottoposti al comando di un solo, come potrebbero opporsi a un esercito grande come questo? Se infatti essi sono cinquemila, noi siamo piú di mille ad uno. Sotto il comando di un solo alla nostra maniera potrebbero, temendolo, diventare contro la loro natura migliori e, costretti dalla sferza, muovere contro nemici piú numerosi, ma, lasciati alla loro libertà, non è possibile che facciano niente di simile» (Erodoto VII 103.3-4). A questo, Demarato, dopo alcune schermaglie personali, risponde: «Gli Spartani nel combattimento individuale non sono inferiori a nessuno, in schiera sono i migliori di tutti. Pur essendo liberi, non sono infatti completamente liberi, perché su di loro sta come padrona la legge, che essi temono molto di piú ancora di quanto questa gente abbia timore di te. Fanno ciò che essa li spinge a fare, ed è sempre la stessa cosa: impedisce a loro di fuggire dalla battaglia davanti a qualsiasi moltitudine di uomini, ma li obbliga a vincere o a morire, fermi al loro posto» (VII 104.4-5).

La pregnanza definitoria dell'espressione erodotea «legge padrona» (*nomos despotes*) è pari all'enunciato pindarico «legge sovrana» (*nomos basileus*), fa sí che, come nel caso del verso di Pindaro, la frase di Erodoto resti nella tradizione successiva avulsa dal proprio contesto. Che ad esaltare la libertà dei Greci sia Demarato, un re che ha accettato di farsi suddito per sfuggire alla legge di cui è ora il celebratore, non ha mai offuscato il valore di queste parole. Ed è giusto che sia stato cosí, perché la costruzione del brano erodoteo si distacca dalla narrazione e l'intero dialogo possiede il valore esemplare della gnome. Per spiegare a Serse perché gli Spartani siano terribili, pur essendo pochi e privi di grandi mezzi, perché siano pronti a battersi fino alla morte pur senza avere nessuno che ve li costringa, Demarato ricorre ad una formula che trae tutta la propria efficacia dall'ambiguità linguisti-

ca. Dice infatti che «pur essendo liberi, non sono completamente liberi». Tra questo «completamente liberi» (*panta eleutheroi*) e la «libertà assoluta» (*pasa eleutheria*) della *Repubblica* è senza dubbio possibile stabilire un rapporto. La definizione erodotea risulta assai efficace ed è probabile che sia rimasta presente nel patrimonio gnomico del v secolo. Ma è anche chiaro che mentre in Platone la «libertà assoluta» è una libertà soltanto apparente, una falsa libertà, un inganno, e che la vera libertà non è trasgressione delle leggi (*paranomia*), ma saggezza (*sophrosyne*), Erodoto si muove al di qua di tale sistemazione teorica. Tutt'al piú in quel che dice Demarato si può scorgere una prima inclinazione verso l'orizzonte concettuale della *Repubblica*. In realtà Demarato afferma il contrario: gli Spartani *non* sono del tutto liberi, perché sono sottoposti al dispotismo del *nomos*. Il *nomos* è padrone e rappresenta l'unica, ma non piccola, limitazione della loro libertà; è per essi quel che per i guerrieri persiani sono il re e i suoi ufficiali. Il *nomos* è quindi, e questo è anche tutto il senso del brano di Demarato, la garanzia della forza e del coraggio degli Spartani, non della loro libertà. La connessione tra libertà e legge è anzi quella di tendenziale opposizione: gli Spartani *non* sono completamente liberi. E in questo «completamente liberi» sarebbe vano cercare alcuna connotazione di licenza, disfrenatezza, vizio, che invece si trovano facilmente nella «libertà assoluta» della *Repubblica*, la quale è, ricordiamolo bene, soltanto supposta e subito dimostrata inesistente. È dunque Platone, o piú ancora il platonismo, ad aver indotto uno studioso come von Fritz a costruire una «filosofia politica» erodotea fondata appunto su un malinteso intreccio dialettico libertà-legge [1].

Ma la forza suggestiva della definizione erodotea sta nella pregnanza della metafora: la legge è padrona. Erodoto cerca nella polis greca quale sia la forza di coesione che nell'impero persiano era l'apparato statale e la figura del sovrano, garanzia della sua unità, supremo padrone.

[1] K. VON FRITZ, *Die griechische eleutheria bei Herodot*, in «Wiener Studien», 1965, pp. 5 sgg. Per la collocazione di questo articolo in un quadro bibliografico piú ampio cfr. Appendice 4.

Un tale rapporto di dipendenza, di appartenenza, nella città greca non appare, ma anche la polis ha una propria coesione e una propria compattezza. Quello a cui vanno la devozione e la dedizione dei cittadini non è però un capo, non è un padrone, è il *nomos*, il carattere istituzionale stesso della città e delle leggi della sua convivenza.

La straordinaria forza della definizione erodotea non è però soltanto dovuta alla metafora. Certo, già questa personificazione del *nomos* doveva riuscire ricca di suggestione. Ma il legame con *eleutheros* indica qualche cosa d'altro. Non soltanto «padrone» è qui immagine metaforica, ma di *nomos* ci si serve in tutta la sua ambiguità. Che cosa indica veramente qui *nomos*? Non certo il contrapposto di «natura» (*physis*); il *nomos* cui obbediscono gli Spartani è l'istituzione, anzi l'istituzionalità della polis [1]. Ad Atene non doveva però suonare cosí; eppure anche per Atene, anzi forse ancor piú per Atene la frase attribuita a Demarato dovette avere grande importanza, costituire un costante termine di riferimento della sua vita sociale. Nello spazio politico della città, nel quale la figura del cittadino tende sempre piú a differenziarsi da quella del proprietario privato, ad acquistare un suo valore autonomo, in cui la proprietà pubblica tende sempre piú a diventare la città stessa e le sue istituzioni, in questo spazio sia *eleutheros* sia *nomos* acquistano connotazioni diverse. Cosí *eleutheros* non è soltanto chi è libero, cioè non schiavo, non proprietà di altri, ma chi, grazie al possesso inalienabile della propria persona può e deve concorrere al governo della comunità. Libero è dunque chi gode del poter concorrere al governo: «La libertà, – spiega il Teseo delle *Supplici*, – è questo: "Chi vuol fare una buona proposta per la città qui a tutti, se ne ha?"» (Euripide, *Supplici*, vv. 438-39).

Legge d'altra parte non è piú soltanto istituzionalità piú o meno sacrale, e comunque immutabile, tradizione

[1] La bibliografia dedicata alla definizione di *nomos* è una delle piú ricche; si ricordano qui soltanto i contributi piú recenti dai quali è agevole ricostruire i precedenti bibliografici: J. A. S. EVANS, *Despotes nomos*, in «Athenaeum», 1965, pp. 142 sgg.; G. PINI, *Sul* νόμος ὁ πάντων βασιλεύς *di Pindaro*, in «St. It. Fil. Cl.», 1974, pp. 185 sgg.

che lega al costume patrio chi si perpetua nella prole e nella proprietà, ma indica il contenuto specifico del nuovo spazio politico.

Su tale ambiguità è giocata la definizione di Demarato, e in grazia di tale ambiguità appare estendibile al di là del riferimento a Sparta a tutta la Grecia, in primis ad Atene, perché è qui che la libertà politica acquista nel v secolo massimo rilievo.

La legge padrona è dunque una metafora; ma non è che l'estensione conseguente della metafora secondo cui si parla di libero e di libertà non piú nell'ambito della proprietà privata, ma della proprietà comune della città. Chi possiede la propria persona possiede anche una parte della città, può e deve contribuire alla sua amministrazione. Laddove questo sia impedito, laddove il libero non sia politicamente libero, non abbia comproprietà della città, lí è possibile, anzi è inevitabile parlare di schiavitú. L'impedimento di questa duplice libertà è la tirannide. Il tiranno non sopprime il possesso della persona, ma elimina la comproprietà della città. Ma, e questo è appunto uno dei segni piú chiari della nuova dimensione politica, l'eliminazione di questa comproprietà è avvertita come intaccamento dello stesso possesso della persona. Ciò spiega come l'atteggiamento antitirannico, caratteristico dell'aristocrazia, per la quale proprietà privata e comproprietà della città erano connaturalmente la stessa cosa, si estenda anche alla democrazia, ed anzi la democrazia giunga ad avvertire come tirannico anche un regime oligarchico.

Chiaro è al riguardo l'uso che di *eleutheros* fa l'Anonimo della *Costituzione degli Ateniesi*. Fuori degli schemi ideologici della pubblicistica democratica, l'anonimo aristocratico osserva: «Il popolo non vuole servire in una città ben governata, ma essere libero e comandare, del malgoverno poco gli importa» (I 8). La congiunzione dell'endiadi (*kai*), secondo uno stilema caro all'autore è ad un tempo aggiuntiva ed esplicativa. Esser libero, da un punto di vista politico, vuol dire anche comandare, prendere delle decisioni ed eseguirle.

Non è tuttavia questo valore politico di libertà che serve a Platone per definire non libero il tiranno. Al contra-

rio, secondo questa definizione, il tiranno è colui che avendo per sé tutto il potere, gode della massima, assoluta libertà, ed è padrone politicamente di ogni altro cittadino. Tutto il discorso di Platone non si colloca a questo livello, ma, pur tenendolo presente, si giova di un altro valore che il termine *eleutheros* viene acquistando già nel v secolo.

In Euripide, in un arco di tempo che va dai primi anni della guerra del Peloponneso (*Eraclidi*) agli ultimi mesi del suo soggiorno ateniese (*Oreste*) noi troviamo un uso nuovo dell'aggettivo *eleutheros* e dell'avverbio *eleutherōs*.

In tutti e quattro i casi (alle due tragedie ricordate sono da aggiungere due passi dell'*Ecuba*) la libertà è in relazione con la morte. La Macaria degli *Eraclidi*, cosí come la Polissena dell'*Ecuba*, si offre come vittima di un sacrificio necessario, e va spontaneamente alla morte. Macaria rompe gli indugi di Iolao, e, venuta a sapere che secondo la profezia occorre il sacrificio d'una vergine a Kore perché la sorte riesca propizia ai profughi Eraclidi, si offre prima che si giunga al sorteggio. «Che io non debba la mia morte alla sorte, – esclama Macaria. – Sarò io a dare la mia vita a costoro di mia intenzione e non costretta» (Euripide, *Eraclidi*, vv. 547 e 551). È grazie a questa decisione che subito dopo Macaria può dichiarare di morire «liberamente» (v. 559)[1]. Analogamente Polissena, informata della morte che i Greci le hanno decretato per propiziarsi l'ombra di Achille, si offre spontaneamente, «per poter morire libera» (Euripide, *Ecuba*, v. 550). Qui non vi è neppure bisogno della contrapposizione con *tyche*. La morte di Polissena è comunque certa. L'*ananke* non si nasconde in un sorteggio: è Polissena la vittima designa-

[1] Nella battuta di Macaria, ἑκοῦσα, contrapposto sia a τύχῃ, sia ad ἀναγκασθεῖσα, si connota con ἐλευθέρως (v. 559). Non è questo il luogo per affrontare il problema dello spessore culturale che i miti di sacrificio propiziatorio nascondono. Al riguardo si veda BURKERT, *Homo necans* cit., pp. 70 sgg.

ta, né può essere altra, e nondimeno la vergine rivendica a sé la libertà nella morte; per lei, come per Macaria, la libertà nella morte s'identifica con la libera accettazione di morire. Macaria, come gli altri Eraclidi, rischia la schiavitú di Euristeo; per entrambe la morte rappresenta l'occasione per rivendicare la propria libertà. Non molto diversamente Oreste, già condannato a morte dall'assemblea di Argo, si propone di dar battaglia a Menelao «per non soccombere ad una morte servile, ma morire da libero» (Euripide, *Oreste*, v. 1150). Se in quest'ultimo caso, di Oreste, può valere la suggestione di motivi epici, il comportamento di Macaria e di Polissena è senza dubbio da interpretare in modo diverso. Per entrambe esser libera non significa godere di particolari condizioni di privilegio, non significa neppure, per Polissena, esser sciolta dalla propria condizione servile. Si tratta di una dimensione non piú sociale né politica, ma morale. Libero è chi sa prendere una decisione, anzi è già libero chi di buon grado (*hekòn*) accetta ciò che comunque altri ha deciso per lui. La morte è per Polissena inevitabile, e tuttavia ella da questa suprema costrizione cui la conduce la sua condizione servile, sa ricavare un'occasione di libertà, la libertà appunto della morte [1]. Non diversamente Ifigenia, il cui sacrificio è stato già deciso da tutti i condottieri greci, compreso il padre Agamennone che l'ha attirata con l'inganno in Aulide; Ifigenia rifiuta il suggerimento di Clitemestra, non chiede un'impossibile grazia, ma dichiara di accettare di sacrificarsi spontaneamente per il bene dei Greci. «Mi offro di mia intenzione al sacrificio», ella afferma (Euripide, *Ifigenia in Aulide*, v. 1455) [2].

L'intenzionalità non è dunque atta a determinare soltanto il senso d'un'azione, come già Simonide mostrava

[1] Con questo non si vuole in alcun modo suggerire che la morte venga intesa come liberazione; il corpo-tomba (σῶμα-σῆμα) appartiene a tutt'altro quadro concettuale.

[2] In questo contesto non compare però il termine ἐλεύθερος. Si deve invece osservare che in *Ecuba*, *Eraclidi* e *Oreste* chi parla di libertà è in condizione servile o teme di cadervi; la libertà è quindi interiorizzata, una libertà di decisione, ma mantiene pur sempre un riferimento oggettivo; non chiaro il contesto del fr. 245 N², appartenente all'*Archelao*, in cui pure ricorre il tema del «morire libero».

di credere[1], ma il suo potere è tale da attribuire un significato diverso ad una costrizione cui ci si trova sottoposti. La costrizione non è piú costrizione, si tramuta allora in dimostrazione della libertà di chi l'accetta; la libertà s'interiorizza: non ha piú importanza quel che accade all'uomo, diventa importante quel che accade nell'uomo. Da un certo punto di vista questa interiorizzazione costituisce il punto estremo di quel processo di costruzione del personaggio tragico il cui senso sta nella scoperta della propria libertà d'azione.

Già Hegel aveva colto come carattere intrinseco della poesia drammatica nel suo sorgere ed affermarsi il concretarsi della decisione del personaggio: «fra i generi particolari dell'arte della parola la poesia drammatica è a sua volta quella che riunisce in sé l'oggettività dell'epos con il principio soggettivo della lirica, in quanto essa manifesta in immediata presenza una azione in sé conchiusa come azione reale che sia scaturisce dall'interno del carattere che si porta ad effetto, sia, nel suo risultato, viene a decisione sulla base della natura sostanziale dei fini, degli individui e delle collisioni»[2]. Muovendo da questa formulazione hegeliana, Snell indica come essenza di tutta la drammaticità della tragedia greca la domanda che l'eroe tragico non manca di rivolgere a se stesso: «che ho da fare?»[3].

Questa domanda, cosí frequente nella tragedia, da Eschilo ad Euripide, presuppone, come spiega Hegel, una corrispondenza tra il soggetto operante e il campo dell'azione, il nesso appunto della decisione; la concezione della libertà in quanto mera intenzionalità sposta invece di un nuovo passo la questione, ma si tratta di un passo che muta il senso del precedente.

[1] «Io lodo e stimo chiunque non compia intenzionalmente (ἑκών) alcun che di turpe» (SIMONIDE fr. 37P, vv. 27-29). Com'è noto, questi versi riportatici nel *Protagora* platonico stanno al centro di un intenso dibattito concettuale nella seconda metà del V secolo. Secondo B. SNELL (*Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971, pp. 25 sgg.) Euripide polemizza con Socrate; la tesi è ripresa e condivisa da V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971, pp. 5 sgg.

[2] HEGEL, *Estetica* cit., p. 1295.

[3] SNELL, *Eschilo* cit., pp. 34-35.

J.-P. Vernant ha criticato in un suo saggio[1] la formulazione snelliana, osservando che in realtà nella poesia tragica del v secolo non è possibile ravvisare la presenza di quel libero processo di decisione che la tradizione tedesca crede di riconoscere. La critica di Vernant è fondata. Nella tragedia ateniese del v secolo noi non possiamo trovare né il metafisico *Wille* della filosofia classica tedesca, né quella *libre volonté* di evidente sapore sartriano con la quale Vernant di fatto polemizza. Anche un valore come quello di libertà s'iscrive per un ateniese del v secolo nello spazio politico della città, e la libertà personale è ad un tempo e inscindibilmente possesso inalienabile della persona e comproprietà della città, corresponsabilità cioè nel suo governo; è qui che anche la volontà trova il proprio obbligato termine di riferimento. Non è la libertà ascetica di chi vive nella botte e getta via la ciotola, suo unico utensile, quando vede un ragazzo bere nel cavo della mano, né l'incondizionata libertà che coinvolge con la propria potenza tutta la profondità dello spirito, né tanto meno la libertà privata del borghese, che trova il suo unico limite nella liceità giuridicamente definita.

Ancora diversa appare la libertà di Macaria e di Polissena. Arretrata al momento della decisione, identificata sostanzialmente con l'intenzionalità, la libertà scoperta nell'accettare una morte già decisa da altri appare una pura scelta morale, che non modifica, per esprimersi con Hegel, la natura sostanziale delle collisioni, ma serve a comporre una diversa figura di sé. Essa pare eludere il fondamentale quesito dell'eroe tragico «che ho da fare?» Né Macaria, né Polissena, né Ifigenia decidono infatti un'azione, ma solo il loro atteggiamento in una situazione che le trova coinvolte come protagoniste. Ma che cosa è veramente *drama*, che cosa è l'azione drammatica, o, come preferisce definirla Snell, l'azione nel dramma? Non c'è dubbio che in Macaria, come in Polissena e in Ifigenia, sia colto un processo psicologico non privo al proprio interno di conflittualità e di contraddizioni. Se poi si para-

[1] J.-P. VERNANT, *Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque*, in VERNANT - VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie* cit., pp. 41 sgg.

gonano le contraddizioni di una di queste tre eroine con quelle che emergono dalle situazioni conflittuali di personaggi come Medea, Fedra, il sofocleo Neottolemo, per non parlare del paradigmatico Oreste, se ne può vedere con chiarezza la sostanziale diversità. La decisione cui giunge Medea pur attraverso tanti dubbi vale a trasformare la vicenda sua e degli altri personaggi; la decisione di Ifigenia no. Eppure, proprio questa differenza tra le due decisioni può farne intendere l'affinità; perché quel che è oggetto della rappresentazione drammatica nell'un caso e nell'altro è proprio la situazione di dubbio, di contraddizione e infine di risoluzione dell'eroe tragico. È il conflitto che si sviluppa all'interno del personaggio ad attrarre l'attenzione dello spettatore, né è un caso che in parecchie tragedie il momento centrale della tragedia non sia un *agòn* ma un monologo [1]. Questo è reso possibile dall'apparire il personaggio un microcosmo in cui si riflettono in modo ben riconoscibile i conflitti sociali, una micropolis che riproduce analogicamente le divisioni e i conflitti della polis. La città è modello conoscitivo; la scoperta dell'uomo, dell'anima per restar fedeli alla terminologia platonica, si svolge a mano a mano che si riconosce l'illuminante traccia offerta dal paradigma della polis. Ogni conflittualità psicologica si chiarisce allora come riflesso di una conflittualità sociale, in un certo modo come una sua traduzione ad un diverso livello di conoscenza. Cosí la mediazione è sempre possibile e si attua nel processo della decisione, nel quale l'uomo, come la città, si riconosce in unità consapevole ed operante.

Appare significativo che proprio Creonte, una delle raffigurazioni piú attente e compiute del tiranno, venga rappresentato incapace di ogni vera decisione. A tale incapacità si è fatto risalire il suo fallimento. Creonte non si pone mai la domanda dell'eroe tragico «che ho da fare?»; egli crede di sapere assai bene quale sia il suo compito e come egli debba comportarsi. Solo quando è impaurito da

[1] Grande importanza a questo aspetto, evidentemente significativo in una prospettiva di lettura esistenzialistica e metafisicizzante, è stata data dal fondamentale libro di W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin 1926; cfr. soprattutto pp. 250 sgg.

Tiresia manifesta il suo dubbio. Ma, crollata la sua presunzione, non appare alcuna alternativa, perché dietro la sua falsa sicurezza non maturava alcun conflitto. Cosí Creonte anziché proporsi il quesito «che ho da fare?», proietta fuori di sé la propria responsabilità, sugli anziani di Tebe, evitando ogni autonoma decisione. «Che cosa dunque occorre fare? – egli chiede al corifeo fino ad allora disprezzato e trascurato, – dimmelo e io ti obbedirò» (Sofocle, *Antigone*, v. 1099). La sostituzione del costrutto «che ho da fare?» con «che cosa occorre fare?» non è soltanto una variazione stilistica[1]. Creonte attende effettivamente una risposta dagli altri, come la seconda parte del verso spiega senza possibilità di equivoco. Ma Creonte non soltanto non si assume la responsabilità di una decisione, egli mostra di non avvertire neppure il senso dell'ammonimento del coro che precede immediatamente la sua domanda, e risponde alla sua dichiarazione di sconforto per le imprecazioni di Tiresia. Il coro afferma: «Devi prendere buone decisioni, figlio di Meneceo», e il costrutto *euboulias... labein* è collocato in modo da abbracciare tutto il verso, con la doppia evidenza retorica del principio e della fine. Lo stesso invito, piú velato, era implicito nella esclamazione di Tiresia, «Quanto è meglio degli averi un buon giudizio» (v. 1050). All'ammonimento del corifeo Creonte si mostra impreparato; non tenta neppure di decidere, e come prima non aveva dubbi sulla propria condotta, cosí ora s'affida completamente al coro. Poco dopo queste battute egli si allontana dalla scena; quando ritorna non è piú lo stesso personaggio, e a sottolinearne la trasformazione, il poeta non lo fa recitare, lo fa cantare. Ma non è un canto, è un lamento, un lungo lamento, delle cui pause il nunzio approfitta per informare del suicidio di Euridice; un lamento sulla propria pochezza: si apre con la confessione degli «errori di una ragione sragionante», e prosegue attribuendo la morte del figlio alla propria stravolta decisione: «Ahimè, errori d'una ragione sragionante, ostinati, mortali, o voi che vedete uccisori ed uccisi dello stesso sangue. Oh, mie infelici decisioni. Ahimè,

[1] L'impersonale τί δῆτα χρὴ δρᾶν; in luogo del canonico τί δράσω;

figlio, verde vittima d'una verde morte; ahi, ahi, sei morto, sei sparito per mia non per tua stravolta decisione» (vv. 1261-69).

Di fronte al tiranno sta Antigone. La sua risolutezza appare fin dal principio pari a quella di Creonte: ella non deflette né dinnanzi alla perplessità di Ismene, né quando, colta sul fatto, le si annuncia una severa punizione. La sua azione di pietà, legata all'antico culto dei morti e alla religione del sangue, sembra vanificata. Quando le guardie la sorprendono e la trascinano da Creonte si preoccupano anche di riscoprire il corpo di Polinice, e già riscoperto l'avevano la prima volta, restituendolo allo scempio degli uccelli rapaci e dei cani randagi. Eppure l'azione di Antigone mantiene la propria validità. L'atto di pietà, che pure nella propria esteriorità ricorda il rituale omerico, riceve il proprio significato non dal risultato, che il morto finalmente sepolto possa riposare in pace, ma dalla decisione di chi lo ha compiuto. Qui trova il proprio compimento. Perciò, quando Ismene, incolpata da Creonte di complicità, accetta l'accusa e pretende la punizione come Antigone, è Antigone a rifiutarla. «Tu non volesti farlo», le rinfaccia Antigone. Proprio in quell'assenza di volontà di decisione sta l'ostacolo che impedisce ora ad Ismene di essere insieme con Antigone, pari a lei nella punizione. E quando Antigone esce, trascinata al sepolcro dove sarà rinchiusa ancor viva, il coro proclama la sua libertà: «Tu che hai vissuto libera, scendi all'Ade» (v. 821). Sofocle non usa qui *eleuthera*, ma *autonomos*, ma il contesto è il medesimo. L'aggettivo, unico in Sofocle, ha un evidente margine allusivo al grande scontro di Antigone e Creonte sulla definizione di *nomos*. Antigone non ha mai voluto riconoscere legittimità ai decreti del tiranno, non vi ha mai ravvisato il carattere del *nomos*[1].

Creonte, il tiranno, non è dunque soltanto colui che priva gli altri della loro libertà, con la paura, l'intimidazione, la repressione, ma colui che è anch'egli privato del-

[1] R. C. Jebb (SOPHOCLES, *The Plays and Fragments*, parte III: *Antigone*, Cambridge 1906, pp. 89-90) annota che Antigone usa νόμοι per indicare le disposizioni di Creonte e νόμιμα per designare le disposizioni stabilite dagli dei (cfr. PLATONE, *Leggi* 793A).

la propria. Creonte non è libero perché la sua ira e la sua volontà di potenza gli impediscono di proporsi in libera e piena responsabilità il problema «che ho da fare?» Egli dapprima pretende di saperlo, poi, quando s'accorge di aver sbagliato, affida ad altri la decisione. Egli non è *autonomos*, né può esserlo, proprio perché è tiranno.

Tiranno e libero s'oppongono dunque in due modi. Il tiranno è l'opposto del libero nella sua definizione politica, si oppone infatti, come s'è visto, a «libera città»; ma è anche l'opposto del libero nella sua definizione morale e psicologica: egli non sa proporsi in autonoma responsabilità il problema della decisione. È su questa duplice opposizione che si costruisce la descrizione e la definizione platonica del tiranno, ma essa è resa possibile perché già il personaggio tragico è concepito come analogia della città, luogo di scontro di diversi propositi (*bouleumata*), di diverse forze tra di loro in conflitto [1]. Libero è perciò l'uomo in cui non prevale nessuna passione, che sa giungere a meditata decisione, cosí come libera è la città in cui tutte le diverse forze possono scontrarsi e comporsi, unificandosi nella decisione. L'*analogia civitatis* è il presupposto per l'approfondimento della conoscenza psicologica dell'individuo, ed è il prodotto della dimensione politica della città.

In questo quadro di riferimenti si comprende meglio anche lo sviluppo dell'altra figura che, secondo Platone, s'oppone all'uomo tirannico, l'uomo saggio (*sophron*). La curva dell'evoluzione del significato di *sophron* e di tutto il gruppo di termini formatisi dallo stesso radicale, si rivela assai interessante. L'etimologia, a differenza di quella di *eleutheros*, è trasparente [2]. *Sophron* è colui che è sa-

[1] Questo è assai chiaro nel cosiddetto grande monologo della *Medea* (vv. 1019-80) sul quale esiste una ricca bibliografia; tra le analisi piú recenti cfr. E. SCHLESINGER, *Zu Euripides' Medea*, in «Hermes», 1966, pp. 26 sgg. H. DILLER, Θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, ivi 1966, pp. 267 sgg.

[2] Sulla discussa etimologia di ἐλεύθερος cfr. F. CASSOLA, Ἐλεύθερος *Ereutero*, in *Synteleia*, Napoli 1964, pp. 269 sgg. Trasparente l'etimologia di σώφρων, come quella delle analoghe formazioni ἔμφρων, ἄφρων e relativi sostantivi.

no di mente, assennato, saggio. Non s'allarga l'ampiezza semantica del vocabolo, già assai estesa, né si restringe specificandosi; quel che muta è il referente storico, la definizione sociale della sanità di mente. La parabola è, come nel caso di «libero», da un massimo di valore sociale a un massimo di valore psicologico, da una definizione interpersonale ad una definizione intrapersonale.

Come insiste con dovizia di esempi la North nel suo libro interamente dedicato a questo tema[1], *sophron* e *sophrosyne* sono fino alla prima metà del v secolo se non sinonimi certo connotazioni permanenti e integranti della *pietas* religiosa. La sanità di mente ha come proprio correlato la religiosità (*eusebeia*) e come proprio opposto la prevaricazione (*hybris*). La sua definizione è perciò altrettanto complessa della definizione di *hybris*, alla quale concorrono e nella quale s'intrecciano un valore religioso e un valore sociale[2]. Come dunque *hybris* è il prevaricare dal posto che è stato assegnato, rifiutando sia l'autorità degli dei sia quella dell'assetto sociale, *sophrosyne* è proprio la capacità di mantenersi al proprio posto. Gli inviti alla *sophrosyne* presenti in tutta la tradizione gnomica della poesia arcaica, come nella sentenziosità di origine piú strettamente religiosa non rappresentano che la coerente esortazione ad accettare il proprio ruolo e a riconoscervisi. Chi si ribella all'ordine della tradizione è un prevaricatore (*hybristés*) e non può essere sano di mente. Ermete rinfaccia a Prometeo: «Tu non hai ancora imparato ad aver senno» (Eschilo, *Prometeo*, v. 982), perché egli non vuole riconoscere l'autorità di Zeus e la propria condizione subalterna. Piú chiaramente lo stesso Eschilo, nell'elogio di Anfiarao posto in bocca ad Eteocle, non esita ad allineare in un crescendo definitorio quattro aggettivi, ciascuno dei quali si correla al precedente, lo ribadisce chiarendolo secondo una *klimax* d'intensità: sano di mente (*sophron*), giusto (*dikaios*), buono (*agathòs*), pio (*euse-*

[1] H. NORTH, *Sophrosyne*, Ithaca - New York 1966, cfr. soprattutto pp. 32 sgg.

[2] Dopo l'ormai invecchiato volume di C. DEL GRANDE, *Hybris*, Napoli 1947, è mancato un organico studio sull'allargarsi analogico e omologico dell'uso del termine ai diversi livelli del linguaggio.

bés) (Eschilo, *Sette*, v. 610). Gli esempi eschilei si potrebbero moltiplicare: in tutti, come in tutte le attestazioni di questo tempo, la sanità di mente è valutata secondo il comportamento sociale e religioso dell'uomo. Sano di mente, assennato, è chi sa mantenere il proprio posto nell'ordine sociale che trova la propria legittimazione piú sicura nell'ordine divino.

Non è tuttavia in questo periodo che compare la contrapposizione tra l'uomo di senno e il tiranno, e non è dunque in questo ambito semantico. Il tiranno è sí naturalmente un prevaricatore, un *hybristés*, ma ciò non basta per individuare nel *sophron* l'antitiranno.

Nell'*Edipo Re* c'è invece, come già si è visto, una prima contrapposizione. Creonte rigetta l'accusa di Edipo: egli non vuole diventare signore, perché alla tirannide preferisce una posizione di potere che lo garantisca dai timori e dalle sofferenze. In questo contesto compare la contrapposizione tra «essere sovrano» e «agire sovranamente» [1]; chiunque sia sano di mente, afferma Creonte, non può non preferire godere dei privilegi senza soggiacere ai pericoli (Sofocle, *Edipo Re*, vv. 587-93). Appare chiaro che non viene qui contrapposto il saggio al tiranno, ma un ideale di vita privata privilegiata all'assunzione diretta delle responsabilità del potere. L'opposizione di «essere sovrano» a «agire sovranamente» colloca di fatto colui che sa aver senno fuori del confronto. Eppure già qui è possibile scorgere uno scarto dall'uso tradizionale, eschileo: saper aver senno non ha una diretta connotazione religiosa, e il mantenere il proprio posto (ma in questo caso si tratta di un posto di alto privilegio) non ha un valore immediatamente religioso, si tratta piuttosto d'un accorgimento pratico. La sanità della mente sta nell'evitare timore e dolore, mentre non è chiaro quanto questo timore e questo dolore siano l'effetto di un ordine divino infranto. L'ambiguità permane, né appare possibile ridurre a segmento di un sistema concettuale un discorso che si presenta una sola volta nel poeta e non trova né conferma né smentita altrove: il quadro di riferimenti teologici non è qui presen-

[1] τύραννος εἶναι - τύραννα δρᾶν.

te, come in Eschilo, ma ciò non significa che esso debba escludersi. Già tuttavia la stessa ambiguità merita attenzione: *sophrosyne* non implica in modo automatico e univoco pietà religiosa.

Assai diversamente per Euripide. Neppure qui ovviamente è possibile costruire un diverso sistema concettuale intorno al termine *sophrosyne*; ma a differenza che in Sofocle esso cresce di peso specifico. *Sophrosyne* e i vocaboli ad essa apparentati non solo appaiono con assai maggiore frequenza che negli altri tragici, essi arrivano a costituire uno dei nodi concettuali fondamentali di alcune tragedie. Occorre infatti distinguere: diverso è l'uso occasionale della parola, diverso quando essa non solo ricorre insistentemente, ma serve a caratterizzare lo scontro tra i diversi personaggi, quando viene assunta come oggetto di riflessione gnomica del poeta. La diversità è sottolineata non soltanto da una maggiore frequenza (nell'*Ippolito* vi sono addirittura diciotto uscite), ma anche da una novità di costrutti, come la sostantivizzazione del neutro e dell'infinito[1].

L'ambiguità dell'uso euripideo riproduce l'ambiguità d'uso del vocabolo. Ma non è un'ambiguità di poca importanza sul piano drammatico; nel caso di *sophrosyne*, l'ambiguità diventa uno degli strumenti piú efficaci del poeta per caratterizzare lo scontro dei personaggi e la molteplicità dei piani sui quali lo scontro si articola. Già nella *Medea* questa molteplicità è presente. Per Giasone è *sophron* chi sa accettare il proprio destino: l'implicazione religiosa dell'ordine sociale e quindi dei destini individuali è, come si vede, presente. Quando Medea, per ingannarlo, si appropria del suo linguaggio, si affretta a definire *sophronein* il comportamento del marito che la sta abbandonando (Euripide, *Medea*, v. 894), e Giasone ne è cosí persuaso che anch'egli nella replica riconosce assennatezza a Medea: «questo è l'agire di una donna assennata» (v. 913).

Diversa invece l'assennatezza invocata dal coro come il dono piú prezioso degli dei: qui *sophrosyne* è esplicitamente contrapposta a Cipride. È vero, il rifiuto d'accon-

[1] τὸ σῶφρον, τὸ σωφρονεῖν.

tentarsi della propria sorte, il non riconoscere il posto che le è stato assegnato può muovere per Medea dalla sollecitazione di Afrodite. Questa almeno è la spiegazione che ne offre il coro. Ma la comparsa di Cipride sposta comunque il peso concettuale di *sophrosyne*: Medea può essere considerata *hybristés*[1], ma il riferimento alla sollecitazione amorosa induce a collocare la mancanza di assennatezza su un altro piano. È la dinamica interna del personaggio che è qui posta in primo piano e l'osservanza di una norma esterna, religiosa e insieme sociale, non è che il riflesso di tale dinamica.

Questo appare chiaramente nell'*Ippolito*. Il ricorrere insistente del termine in questa tragedia nelle battute di tutti i personaggi ha una funzione diversa che nella *Medea*. Medea si spaccia per *sophron*, ma la sua vera caratterizzazione è il sapere (*sophia*). *Sophron* è, o vorrebbe essere, Giasone, e non a caso Medea si traveste da donna assennata quando, esaurita ogni altra possibilità, lucidamente decide d'ingannarlo. Nell'*Ippolito* invece la *sophrosyne* è concordemente riconosciuta da tutti i personaggi come la virtú sovrana: da Fedra quando confessa d'aver tentato di reprimere l'insorgente amore per Ippolito (Euripide, *Ippolito*, v. 399), da Ippolito che la nega a Fedra e la rivendica a sé (vv. 667 e 1034), da Teseo quando accusa d'ipocrisia il figlio (v. 949), dal coro che la proclama «bene assoluto» (v. 431). Se si volesse assegnare uno specifico tema gnomico ad ogni tragedia, si potrebbe dire che l'*Ippolito* è la tragedia della *sophrosyne*, come il dialogo platonico della *sophrosyne* è il *Carmide*. Ma la complessità della composizione drammatica impedisce siffatte semplificazioni: dall'*Ippolito* non si ricavano definizioni esplicite di *sophrosyne*. Il poeta non si preoccupa di analizzare le parole, si limita ad adoperarle, secondo l'uso comune, con maggiore o minore insistenza, con maggiore o minore rilievo nella caratterizzazione dei personaggi, ma mantenendone sempre, o addirittura accentuando l'ambiguità

[1] Anche se, nel tessuto lessicale della tragedia, i termini ὕβρις e ὑβρίζω sono sempre posti in bocca a Medea (vv. 255, 603, 1368) e sono riferiti a Giasone.

della lingua parlata. Sarebbe dunque vano cercare nell'*Ippolito* una definizione di *sophrosyne*, un suo «significato» al di là e fuori dei contesti, al di là e fuori dell'espressività emotiva della battuta. Tuttavia una cosa è chiara: non soltanto tutti i personaggi parlano di *sophrosyne*, ma tutti ne parlano come della capacità di opporsi ai richiami di Afrodite. Non è un caso che sia proprio Afrodite il dio *prologizon*, la divinità che muove l'azione tragica ben prevedendone lo sviluppo e l'esito, come non è casuale che la conclusione sia pronunciata da Artemide, la protettrice di Ippolito, la dea vergine, che non conosce eros. La determinazione dell'ambito psicologico di *sophrosyne* è perciò evidente, piú evidente ancora che nella *Medea*: non piú una generica osservanza del volere degli dei, un sapersi riconoscere uomo e un saper mantenere il proprio posto, ma addirittura saper resistere ad una divinità (o a un demone?), ad una passione, ad un elemento di confusione e di disordine presente nell'anima.

Vi è tuttavia ancora una battuta, tra le tante in cui ricorre *sophrosyne*, che merita di esser qui rammentata: «Se la tua vita, – dice la nutrice a Fedra, – non si trovasse in queste avversità, e tu avessi avuto la sorte di essere assennata...» (vv. 493-94); ma Fedra non è assennata, non sa mortificare in sé il desiderio, perciò la nutrice cercherà di tessere la rete che dovrebbe avviluppare Ippolito e salvare la padrona dalla morte. «Se tu avessi avuto la sorte di essere assennata...»: assennato e non assennato sono qui presentati come temperamenti, caratterizzazioni in qualche modo permanenti degli uomini, non come comportamenti in ossequio ad un dovere di rispetto religioso della divinità. *Sophron* è chi sa reprimere dentro di sé il desiderio che vi suscita Afrodite. Dirà Platone: «si è d'accordo che sanità di mente è il dominare i piaceri e i desideri» (Platone, *Simposio* 196c). Nel cammino verso l'interiorizzazione platonica, l'*Ippolito* segna una tappa importante. Il conflitto drammatico tra saggezza e passione prima ancora che tra Fedra ed Ippolito si sviluppa e si articola attraverso il personaggio stesso di Fedra, cosí come il conflitto essenziale della *Medea* trova il proprio punto d'incandescenza anche drammatica all'interno stesso

della protagonista, nel grande monologo posto al centro della tragedia.

L'anima dell'eroe tragico diventa cosí il vero palcoscenico per l'agone drammatico, e il monologo, riscoperta eredità arcaica, si rivela lo strumento piú idoneo a rappresentarlo. Nell'elaborazione del nuovo valore di *sophrosyne* un'importanza rilevante si deve riconoscere anche ad un'altra rappresentazione che a tratti si costruisce sul modello del dramma anche se assai distante, vuoi per l'oggetto vuoi per la modalità espressiva: i discorsi e i dialoghi di Tucidide.

La costante tipizzazione psicologica dei personaggi che si trova in Tucidide, come la rigorosa caratterizzazione del loro linguaggio, non è fenomeno distinto, né al suo fondo diverso dall'interiorizzazione delle qualità umane, causa ad un tempo ed effetto dell'analogia intuita tra l'uomo e la città. Per Tucidide i Lacedemoni sono *sophrones*, cosí come gli Ateniesi sono *sophoi*. La tipizzazione psicologica delle diversità etniche proposta da Ippocrate, e che già aveva avuto anticipazioni in Erodoto, se non prima, ha fatto scuola. Tucidide va oltre. Non soltanto le differenze tra Greci ed Asiatici, ma le differenze tra le diverse città greche, i loro contrasti, le contraddizioni sociali e politiche che tra esse si sviluppano, possono e debbono essere spiegate con diverse, antitetiche tipizzazioni psicologiche. Ciò comporta una fissazione di un linguaggio anteriormente assai piú fluido, in definite categorie interpretative psicologico-politiche. Tucidide tende a stabilizzare le connotazioni e a procedere per ambiti semantici definiti, impermeabili l'uno all'altro. La *sophrosyne* non è piú dunque un possibile comportamento in conformità ad un ordine stabilito, ma è presentata come un temperamento, proprio di alcuni uomini e non di altri, legato ad alcuni specifici attributi: la tranquillità (*hesychia*), il rispetto (*aidòs*), la ponderatezza (*bradytes*), l'esercizio (*askesis*) ecc. I saggi sono coloro, i Lacedemoni, che possono vantare tutte insieme queste qualità, ciascuna delle quali richiama sempre le altre, con un serrato gioco di allusività che si snoda per pagine e pagine, ritornando costantemente su se stesso, secondo lo schema di una circolarità in sé

conchiusa. Di fronte ai *sophrones* Lacedemoni stanno i *sophoi* Ateniesi, ricchi d'inventiva, audaci, amanti della novità e suoi costruttori (*neoteropoioi*). Anche per essi vale la circolarità delle allusioni connotative. Tra i due gruppi non ci può essere rapporto che non sia quello della reciproca estraneità ed incomprensione [1]. Le parole ch'essi usano sono le stesse, per dirla con Euripide, ma le cose di cui parlano sono altre, sí che il loro dialogo non è che una serie di fraintendimenti e di equivoci.

Tucidide non è filospartano, ma la caratterizzazione ch'egli traccia servirà a rinfocolare il lacedemonismo di larghi strati dell'intellettualità aristocratica. Il «miraggio spartiata» troverà in questa tipizzazione un eccellente strumento per immaginare spartano un nuovo modello morale, solo apparentemente arcaico [2]. In realtà tutte le virtú che i Lacedemoni impersonano secondo Tucidide non sono piú le arcaiche qualità oplitiche degli eroi di Tirteo, ma, mutate di segno, definiscono un tipo nuovo di uomo. Nel *Carmide* nel susseguirsi di definizioni di *sophrosyne* in cui il giovane aristocratico Carmide insieme con lo zio Crizia si cimenta, dopo la tranquillità e il rispetto si giunge rapidamente ad altre due definizioni assai piú complesse e tali da polarizzare gran parte dell'interesse del dialogo: «badare ai fatti propri» e «conoscere se stesso». Non si tratta di comandamenti nuovi; essi ricalcano anzi le sentenze tradizionali del dio di Delfi, ma è il contesto del dialogo che indica l'ambiguità di cui per la prima volta si rivestono. «Conosci te stesso» non era nell'ammaestramento di Delfi un invito all'introspezione analitica, ma l'ammonimento religioso alla vigile considerazione della propria pochezza di uomini di fronte al dio. Qui invece, la correlazione con il «badare ai fatti propri»

[1] Una prima efficace descrizione degli insiemi connotativi di σοφία e di σωφροσύνη è offerta da G. CAIANI, *Nicia e Alcibiade: il dibattito sull'arché alle soglie della spedizione in Sicilia*, in «St. It. Fil. Cl.», 1972, pp. 145 sgg.

[2] La tematica sollevata dal ricco volume di F. OLLIER, *Le mirage spartiate*, Paris 1933 (si vedano soprattutto le pp. 139 sgg.) è stata ripresa piú recentemente da E. WILL, *Doriens et Ioniens*, Paris 1956, pp. 17 sgg. e per l'idea di Sparta nella cultura moderna da P. JANNI, *La cultura di Sparta arcaica*, I, Roma 1965, pp. 15 sgg.

lo segnala chiaramente, si colora diversamente. L'angolo visuale è quello dell'intimità dell'uomo. Come *sophrosyne*, «conosci te stesso» sembra serbare intatto il proprio significato. Ma, come *sophrosyne*, indica un saper mantenere l'ordine anzitutto all'interno di sé, cosí l'esortazione a conoscere se stessi, una volta monito a non superare i limiti della propria umanità, diventa invito alla consapevolezza dei propri comportamenti, all'attenta esplorazione del microcosmo della propria anima. «Nessuno, – dice il sofista Antifonte, – può dare un giudizio piú corretto della saggezza umana di chi si pone come un baluardo ai piaceri momentanei del desiderio e ha saputo riportare la vittoria e il dominio su se stesso». E ancora spiega che «chi non ha né desiderato né provato ciò che è turpe non può essere saggio, perché non è possibile che chi non abbia conquistato il dominio di sé si possa mostrare un uomo in armonia»[1].

All'interno dell'uomo si consuma una lotta, uno scontro tra le diverse forze della sua anima. La concezione di una intima pluralità, l'immagine dell'uomo come un insieme di forze tra di loro in conflitto, sembra riportarci ad una visione arcaica, al mondo, direbbe Hegel, dell'oggettività ignara del soggetto, quando l'animo (*thymòs*) dell'uomo era il luogo d'incontro e di scontro delle diverse sollecitazioni operate dalle divinità. Anche ora l'anima umana è un palcoscenico, anche ora le diverse passioni lottano, vincono o sono sconfitte, ma nell'analogia stabilita tra uomo e città, nel concepire l'uomo ad immagine della città l'accento batte fondamentalmente sulla soggettività. «Dominare se stesso», dice con chiarezza Antifonte, e il nuovo uso assoluto del vocabolo «dominatore» (*enkratés*), che alla fine del v secolo si sviluppa, non fa che sottintendere come ormai superfluo, il pronome riflessivo. *Enkratés* è chi ha il dominio di se stesso, chi sa tenersi a freno, chi sa controllarsi. L'anima dell'uomo si articola sí in una molteplicità di forze, ma esse non annul-

[1] Sono i frammenti 87B 58 e 59DK. Nel suo commento, M. Untersteiner (SOFISTI, *Testimonianze e frammenti* cit., fasc. IV, pp. 140 sgg.) non manca d'insistere sulla vicinanza di Antifonte all'edonismo cirenaico.

lano né si sostituiscono alla soggettività; anzi è la soggettività, il se stesso, a costituire il senso di questa molteplicità. È il momento della decisione consapevole che sta perciò a unificare il molteplice in unità, e nella decisione l'uomo raggiunge la propria unità di soggetto. Saggio è perciò chi assicura ordine nel proprio intimo, unità armonica nella propria molteplicità, chi sa tenere al loro posto le passioni e gli appetiti che in lui si agitano e sono pronti a scontrarsi. La sua attenzione è concentrata soprattutto su ciò che avviene nella sua anima, la sua preoccupazione è il mantenimento dell'autodominio.

Ma la saggezza è anche una virtú sociale. Platone la assegna come specifica alle classi subalterne: nella *Repubblica* saggi devono essere i produttori, cosí come valorosi è necessario che siano i guerrieri e giusti i filosofi che governano. Cosí si risaldano e trovano reciproco rafforzamento i due valori di *sophrosyne.* Mantenersi al proprio posto nell'ordine stabilito e mantenere l'ordine nel proprio intimo diventano i due aspetti di una stessa virtú, grazie all'analogia di fondo stabilita tra uomo e città. Perciò il tiranno è la negazione dell'uomo saggio cosí come lo è dell'uomo libero. Non soltanto perché altera l'ordine sociale voluto dagli dei, perché è un *hybristés* che pretende di sollevarsi al di sopra dei limiti imposti agli uomini, ma perché è un uomo intimamente disordinato, in balia delle proprie passioni. Egli non sa affermare il proprio dominio su di sé, non sa affermare la propria libertà interiore. Non può perciò giungere al momento della decisione consapevole nella quale sola consiste l'affermarsi della soggettività umana. Il tiranno, in quanto despota, sopprime la libertà altrui, in quanto uomo perde la propria; in quanto despota sconvolge l'ordine costituito della città sovrapponendo il proprio arbitrio alla volontà degli dei, in quanto uomo lascia dilagare il disordine nella propria anima.

Questo duplice aspetto della figura del tiranno permette un continuo gioco di rimandi tra i due piani, il cosmo della città e il microcosmo dell'anima. Ma è il secondo che alla fine prevale. La figura del tiranno diventa sempre di piú una figura morale, un tipo di uomo, l'uomo tirannico;

il suo ruolo sociale invece a poco a poco si sfuma, diventa sempre meno significativo. Non occorre diventare tiranno per essere uomo tirannico; Platone lo afferma chiaramente: «Tirannico, – dissi allora io, – mio caro, diventa l'uomo proprio quando o per natura o per abitudini o per l'una e le altre sia caduto in preda all'ubriachezza, alla lascivia, al malumore» (Platone, *Repubblica* 573c).

È proprio il personaggio teatrale del tiranno, l'elaborazione e l'arricchimento che la sua figura ha ricevuto sul palcoscenico che favoriscono il compiersi di questa interiorizzazione, e la popolarità che il modello teatrale ha conquistato permette un sempre piú complesso gioco di allusività. Tuttavia sarebbe falso credere che sulla scena tragica ateniese si venga costituendo il «tipo» del tiranno. Il tiranno non arriva mai a identificarsi in un tipo, in un carattere fisso, in una «maschera», perché la sua elaborazione e il suo arricchimento sono costanti. Egli si costituisce, ed è la scena tragica a costituirlo, come rovescio del libero e del saggio, è il loro contrario, la negazione della loro virtú, il loro negativo. Il tiranno vive cosí tutta la significativa parabola della trasformazione dell'etica nella seconda metà del v secolo, anche se la vive negativamente. Si arricchisce e si adatta, con tutto il risalto che la scena gli consente, finisce col costituire il disvalore fondamentale del nuovo modello umano. Egli resta di necessità un personaggio politico; ciò mostra tra l'altro quanto essenzialmente fosse politico il linguaggio della tragedia, nonostante si giovasse di svariati livelli espressivi.

La vicenda del tiranno, in assenza di un referente storico, è tutta ideologica, ma non per questo riesce meno viva, né meno efficace. È qui che come personaggio incomincia la sua lunga e fortunata vita, lunga e fortunata quanto quella dei suoi controvalori, la libertà dell'anima e il dominio delle passioni.

Capitolo quarto
Il tiranno sulla scena

Tutto quel che si è venuto annotando acquista consistenza quando si consideri la specifica forma in cui si è storicamente determinato. Si devono perciò osservare, e si osserveranno nelle pagine che seguono, alcune figure del tiranno, come esse dovettero operare nella complessa concretezza della rappresentazione drammatica, ciascuna godendo secondo un diverso modo della mediazione teatrale, tutte insieme illuminando sulle ampie potenzialità d'intervento concesse all'autore tragico. Il tiranno, nella sua concretezza di personaggio, presuppone una serie di altri personaggi con i quali incontrarsi e scontrarsi nello sviluppo complessivo dell'azione. Studiarne la funzione drammatica è quindi l'unico modo di cogliere la pienezza della sua incidenza ideologica, della sua capacità di penetrare in profondità nella coscienza degli spettatori, di essere tramite efficace di ammaestramento e di formazione morale della città.

ARALDO Chi è il signore di qui? A chi ho da riferire le parole di Creonte che governa la terra di Cadmo dopo la morte di Eteocle ucciso dalla mano del fratello Polinice alle porte dalle sette bocche?

TESEO Hai già sbagliato dall'inizio il discorso, straniero, cercando un signore qui. Non suddita d'un uomo, ma libera è la città. Il popolo è sovrano con l'alternanza annuale delle magistrature e non concede privilegio alla ricchezza, ma anche il povero gode di uguali diritti.

ARALDO Questo è già un vantaggio che tu mi dài, come ai

dadi: la città donde vengo è retta da un uomo e non è in balia della massa. Non è sbattuta di qua e di là da chiunque si gonfia di discorsi per proprio privato guadagno, e dapprima suasivo e compiacente rapidamente la rovina, poi con nuovi inganni fa scomparire le proprie colpe e si sottrae alla giustizia. D'altronde, come potrebbe il popolo, che non sa dirigere i propri discorsi, indirizzare la città sul retto cammino? È il tempo che accresce l'apprendere, e non la precipitazione. Ma il povero che lavora la terra, se anche non è ignorante, come può distrarsi dai suoi lavori per occuparsi di ciò che è comune? Pernicioso sí davvero è per i migliori quando un uomo ignobile, che prima era nulla, arriva con la sua lingua a dominare il popolo.

TESEO Distinto l'araldo e abile argomentatore! Tu mi hai sfidato a questo confronto; ascolta dunque. Sei tu che hai proposto uno scontro di discorsi. Nulla di piú dannoso c'è che un tiranno per la città, dove al primo posto non ci sono leggi comuni, ma domina uno solo che si è appropriato lui personalmente della legge. Lí non c'è piú uguaglianza. Con le leggi scritte invece il debole e il ricco godono di uguale diritto. I piú deboli possono rispondere a chi sta bene se li offende, e il piccolo la spunta sul grande se ha ragione. La libertà poi è questo: «Chi vuol fare una buona proposta per la città qui a tutti, se ne ha?» Cosí, chi vuole si distingue, chi non vuole tace. Che cosa c'è di piú uguale per la città? Dove poi il popolo è sovrano sulla sua terra ci si compiace che cresca una fiorente gioventú; ma chi è re vede questo con occhio ostile e sopprime i migliori e chi egli crede abbia senno, perché teme per il suo potere. Come può dunque essere sicura una città se, come spighe di un campo in primavera, si recidono e si eliminano i giovani ardimenti? E perché ci si dovrebbe procurare ricchezza e beni per i propri figli se la fatica è solo per impinguare i beni del tiranno? E perché allevare nella casalinga verginità le proprie figlie per soddisfare i piaceri del tiranno, quando gliene venga il capriccio, e per procurarci pianto? Che non viva piú se la mia prole debba subire nozze di violenza. Questo basta a contrastare quel che tu hai detto. Ma per qual bisogno sei venuto in questa terra? Piangeresti già d'esser venuto se non t'avesse mandato una città, perché troppo hai parlato: l'araldo deve dire quel che gli è stato prescritto e poi tornare velocemente

indietro. Che almeno Creonte avesse mandato alla mia città un araldo meno chiacchierone di questo.

(Euripide, *Supplici*, vv. 399-462).

Due elementi emergono con chiarezza dalla lettura di questa pagina: l'antitesi tirannide-democrazia e il coerente comportamento di Teseo, paladino, anche se re, del potere popolare. La chiusa dell'ultimo discorso è assai significativa: Teseo non arriva mai a minacciare direttamente l'arrogante araldo tebano, perché le minacce non sono nel suo stile, nello stile della democrazia. All'arroganza del servo del tiranno non si può rispondere con altra arroganza; Teseo è rispettoso delle regole di convivenza, e tali regole sono esplicitamente ricordate quando nel prosieguo dell'azione egli invoca la «comune legge dei Greci» (v. 538). Ma se Teseo è assai ben caratterizzato, e ancor meglio sarà nelle scene che seguono, Creonte, che ha spedito l'araldo ad Atene, non ha volto. Né ha bisogno di averne: non è su di lui la disputa, e neppure sull'iniquo operato del tiranno in questa particolare situazione. Di ciò si parla soltanto dopo, quando l'araldo intima a Teseo di non muover contro Tebe e di non intromettersi in una vicenda che gli è estranea. In questo scambio di battute si disputa invece d'altro. Il quadro che qui viene tracciato della tirannide e del tiranno è, almeno apparentemente, separato dalla vera e propria vicenda drammatica. Si possono perciò agevolmente accostare questi versi, e come già ho ricordato non si è mancato di farlo, alla condanna della tirannide pronunciata dall'erodoteo Otane. In effetti, se si volesse confrontare questo brano con il quadro connotativo della figura del tiranno tracciato nel capitolo II, non c'è dubbio che questa scena delle *Supplici* apparirebbe una delle piú complete descrizioni della tirannide. Un quadro piú ricco senza dubbio e piú circostanziato di quello che possiamo ricavare dalle *Fenicie* o dall'*Elettra*, dall'*Eracle* o dalla sofoclea *Antigone*, per ricordare soltanto gli esempi piú noti. La condanna di Otane è una condanna dottrinaria, politica, se cosí vogliamo definirla, anche se intessuta di caratterizzazioni morali. Nelle *Fenicie* al contrario vi è, come si vedrà meglio piú avan-

ti, l'esaltazione della tirannide, ma essa cosí come la sua successiva condanna, non si esaurisce in un discorso teorico; al contrario le contrapposte posizioni si chiariscono nel vivo del contrasto dei personaggi. Il carattere del tiranno piú che dalle dichiarazioni di Eteocle e di Giocasta si definisce da ciò che Eteocle fa. È il suo comportamento di personaggio coinvolto in una specifica vicenda drammatica che dà forza e risalto al suo carattere e arricchisce il modello del tiranno in generale. Il brano delle *Supplici* con i due discorsi contrapposti dell'araldo tebano e di Teseo, non è meno retoricamente costruito: dopo un breve preambolo quattro *rheseis* alternate, quindi un breve commento d'intermezzo e il passaggio alla sticomitia, fino alla conclusione dell'episodio con l'ultima battuta di Teseo. Tuttavia è chiaro che lo stesso rituale scenico serve a dar vita ad una diversa situazione drammatica: le due prime *rheseis* non caratterizzano direttamente i personaggi che le pronunciano, ma sembrano al contrario rallentare e addirittura per un certo verso interrompere il ritmo dell'azione che riprende dopo, quando l'araldo dichiara esplicitamente lo scopo della sua missione. Tutt'al piú la pagina può essere usata per tentare di scoprire dietro la figura di Teseo l'allusione a qualche personaggio storico dell'Atene del tempo [1]. Ma ogni tentativo di un siffatto riconoscimento risulta difficile. Presuppone un linguaggio cifrato di

[1] L'identificazione Teseo-Pericle è accettata dalla maggior parte della critica; esplicitamente R. GOOSSENS, *Euripide et Athènes*, Bruxelles 1962, p. 435: «La démocratie de Thesée c'est *le gouvernement de Periclès*». Lo stesso commentatore antico definisce del resto le *Supplici* «un encomio di Atene». E che tutta la tragedia sia stata composta in un clima ideologico pericleo (anche se pacifistico) ha efficacemente puntualizzato Di Benedetto (*Euripide* cit., pp. 162 sgg.), al quale si rimanda anche per la definizione di una serie di circostanze storiche. Piú difficile mi sembra poter seguire la sua indicazione (pp. 181 sgg.) sul personaggio storico che sarebbe adombrato ai vv. 726-30. Il carattere gnomico dei versi posti a conclusione di un *logos angelikòs* potrebbero benissimo straniarsi dal contesto della tragedia e proporsi come vero e proprio «appello elettorale», ma la scelta tra Alcibiade (Wilamowitz, Di Benedetto) o Nicia (Goossens) non può non apparire arbitraria. Non pare infatti legittimo fidare sulle scarsissime nozioni che a noi restano del tempo e dei suoi uomini politici, che dobbiamo per la maggior parte al filtro deformante di Tucidide. Altrettanto arbitrario sembra voler ancorare tutto il significato piú ampiamente ideologico della tragedia ad una possibile parentesi propagandistica, la cui presenza è giustificata nell'autonomia della gnome.

questa (ma non di questa soltanto) parte della tragedia, e finisce con l'accentuare la differenza tra queste *rheseis* e il resto dell'azione drammatica per la quale un riconoscimento a chiave non è tentabile. Certo, dietro il Teseo delle *Supplici* non è difficile riconoscere alcuni tratti del Pericle tucidideo, ma quanto a sua volta il Pericle di Tucidide rappresenta con fedeltà quello storico e quanto invece non è già anch'esso un personaggio, fedele finché si vuole, ma sempre un personaggio?

Il tiranno non è al centro delle *Supplici* come è al centro delle *Fenicie*. Che il governo di Tebe sia tirannico può essere in fondo ritenuto un dato accidentale per la vicenda rappresentata. Noi possiamo anche, grazie alle parole dell'araldo tebano, rievocare una figura di Creonte che ci è nota altrimenti, l'informazione resta però estranea alla piú stretta economia della vicenda rappresentata. Eppure è proprio perché Creonte è solo nominato e ogni riferimento alle vicende di Tebe è offerto solo incidentalmente, che la conoscenza di quella tradizione mitica è per un certo verso presupposta nello spettatore. Se dunque è vera l'osservazione aristotelica che in una tragedia non può entrare se non un particolare episodio del mito, è anche vero che lo spettatore greco non solo già per lo piú conosce il mito della tragedia che gli viene presentata, ma ha anche presente il contesto piú generale nel quale quel particolare mito va iscritto. È cosí che sullo sfondo di questa vicenda Creonte è sostanzialmente presente, come in tutte le tragedie che hanno attinenza con la distruzione di Troia sono presenti, seppure in secondo piano, esplicitamente o implicitamente ricordati, Agamennone e Menelao. Tra autore e pubblico è quindi sempre presupposto un contesto comune di storie, di figure, di significati, cui l'autore dalla scena può talvolta alludere, che può sommariamente ricordare, o soltanto lasciar indovinare, un contesto comune che manca nel teatro d'invenzione nel quale la vicenda rappresentata, ritagliata nella fantasia, ha come suo unico riferimento la grezza realtà quotidiana dello spettatore, e su questa sola può ordinariamente contare per il suo gioco di dilatazioni allusive. Che l'araldo sia tebano costituisce dunque un elemento di suggestione, anche se tale sugge-

stione, pur arricchendo il quadro con l'evocare una figura nota come Creonte, non è essenziale per comprendere la disputa che si svolge sulla scena. Al contrario, la disputa è collocata, si potrebbe dire, in modo parentetico nell'insieme della tragedia, quasi una grande *ekphrasis* dedicata all'esecrazione della tirannide.

La scena può dunque oggi esser letta in due modi diversi: come brano isolato e autosufficiente, disputa politica incastonata nella tragedia, autonoma nei suoi contenuti gnomici dal gioco scenico di cui fa parte, oppure come una delle scene della tragedia, sua parte essenziale, da valutare come elemento del complessivo ritmo dell'azione tragica.

Queste due possibilità, alternative per il lettore di oggi, erano in verità soltanto due diversi (ma quanto poi veramente diversi?) piani che simultaneamente e sinergicamente agivano sullo spettatore ateniese. Se quindi noi distingueremo successivamente l'esame interno, tematico o, per cosí dire, concettuale delle due *rheseis* contrapposte e la considerazione del loro collocarsi nell'economia dell'azione, sarà solo per la diversa ottica dalla quale siamo, nostro malgrado, condizionati.

A dimostrar meglio che la distinzione era molto difficile sta una prima osservazione linguistica. Si può dire che quando l'araldo entra in scena non mostra alcuna intenzione di suscitare una diatriba sulla miglior forma di governo. La sua domanda, molto semplice, «Chi è il signore (*tyrannos*) di qui?», non vuol essere provocatoria. È invece proprio su questo ingresso che si appunta l'attenzione polemica di Teseo: «Hai già sbagliato dall'inizio il discorso cercando un signore qui». Il poeta gioca evidentemente su diversi livelli linguistici. *Tyrannos*, soprattutto nel linguaggio poetico, un po' enfatico e molto tradizionale, della tragedia è termine relativamente comune, sta per l'omerico *anax*, e indica genericamente chi governa e ha posizione di comando (Agamennone, Menelao, Edipo ecc.)[1]. L'araldo sta perciò cercando il capo, o i capi,

[1] L'uso banale di τύραννος/τυραννίς/τυραννεύω è abbastanza diffuso in tutti e tre i tragici.

di Atene, quello a cui, come subito dopo aggiunge, deve riferire le parole di Creonte. Estranea ad ogni sua intenzione l'idea di avviare una discussione sul regime politico della città. Ma il termine *tyrannos* è troppo scottante nell'Atene del tempo, ed ecco che Euripide mette in bocca a Teseo, vissuto nel mitico tempo della fondazione, il precisare che tradisce l'ansiosa sollecitudine di chi in quegli anni non può anche solo udire pronunciare questa parola, sia pure in un contesto poetico e tradizionale, senza reazione. «Non ci sono signori qui, – interloquisce subito Teseo, – non suddita di un uomo, ma libera è la città». La parola *tyrannos* viene strappata dall'innocente contesto della lingua della poesia tragica, assunta nella sua immediata valenza politica e collocata al centro dell'attenzione degli spettatori come tema di una disputa che, pur restando essa stessa spettacolo, agisce però direttamente sul pubblico con la prepotenza dell'attualità. La scena non rappresenta dunque un momento di riflessione dell'azione drammatica su se stessa, non è ricavata dall'interno della vicenda, ma le è giustapposta, è anzi strappo nella vicenda, che restituisce lo spettatore alla propria identità, un'interruzione della favola mitica per una piú diretta sentenziosità. Essa non trova giustificazione né nel ritmo dell'azione tragica né nei suoi personaggi, ma non per questo resta estranea allo spettacolo. L'araldo e Teseo cessano, per cosí dire, di essere personaggi: ciò ch'essi dicono a favore e contro la tirannide è immediatamente materia di suggestione e di riflessione. Né si hanno, rigidamente contrapposti, il discorso cattivo e il discorso buono, il falso e il vero; nei brani contrapposti i contendenti hanno entrambi ragione, ma qui la ragione dell'uno prevale sulla ragione dell'altro perché diversa è la loro funzione drammatica. Cosí, quel che l'araldo dice a critica della democrazia non è contraddetto da Teseo, come la condanna della tirannide fatta da Otane è condivisa da Megabizo eppure superata nella condanna anche della democrazia[1]; quel che l'araldo dice torna a sostegno proprio

[1] Di qui l'interpretazione di R. B. GAMBLE, in «Hermes», 1970, pp. 399-400, secondo il quale Euripide è qui imparziale e siamo di fronte al-

di Teseo. Il popolo abbandonato a sé favorisce l'affermarsi di uomini ignobili che lo ingannano, la sua ignoranza non può reggere direttamente e con sicurezza la città; a queste critiche Teseo non risponde nulla, la sua esecrazione della tirannide non parte dalla contestazione delle affermazioni dell'araldo; semplicemente le ignora. Al tiranno egli contrappone la legge, all'arbitrio del singolo la pubblica utilità. Uguaglianza e libertà sono per Teseo le caratteristiche della città affrancata dalla tirannia. Uguaglianza di diritto e libertà di parola. Quale miglior prova dell'uguaglianza della possibilità offerta anche al debole e al povero di difendersi dal potente e dal ricco, di far valere i propri diritti? E quale miglior prova della libertà in cui la città vive dell'invito a tutti i cittadini d'intervenire nell'assemblea per portare il loro contributo, le proposte, i consigli, i suggerimenti che piú si ritengono opportuni? Il governo del tiranno è il contrario di tutto ciò: l'iniquità del potere e il silenzio della paura.

La disputa sulla tirannide non offre, come si vede, elementi nuovi, ma ne ricalca scrupolosamente le caratterizzazioni piú tradizionali. Né aggiunge nulla l'azione drammatica. Creonte è lontano; nella vicenda compare solo il suo nome. Le conseguenze di un potere tirannico non sono mostrate dall'azione scenica, cosí come accade nell'*Antigone*. Al contrario, quel che è offerto allo spettatore è il mirabile modello della città democratica che si fa interprete della comune legge di pietà dei Greci, affronta e vince una guerra per un atto di giustizia riparatrice. Ma nell'economia generale della tragedia l'evocazione della tirannide non è superflua. Né è casuale che la tirannide sia evocata proprio nel modo tutto astratto della disputa gnomica.

Come sempre in una struttura drammatica, anche il tiranno ha un suo rovescio, anzi il tiranno è un rovescio. E se il discorso di Teseo contrappone alla tirannide la democrazia, l'azione drammatica che precede e che segue il suo discorso fa di Teseo l'antitiranno. Non dunque la demo-

l'imitazione di due *logoi* equipotenti. Per ERODOTO III 80-82, cfr. Appendice 1.

crazia, ma il buon sovrano è il contrario del tiranno, o meglio entrambi questi elementi, seppure su piani diversi.

Nelle *Supplici* il gioco delle contrapposizioni è però ancora piú complesso. Contro un solo personaggio empio e malvagio, Creonte, che neppure è fatto apparire sulla scena e la cui presentazione resta celata sotto l'astratta definizione della tirannide, vi è Teseo, il protagonista, vi è la democrazia ateniese, elogiata nel discorso di Teseo e operante con le sue generose decisioni nella vicenda drammatica, ma vi sono anche gli eroi morti, che contro Tebe hanno combattuto e per il cui riscatto si torna a combattere. L'epitafio pronunciato da Adrasto, quando dopo la vittoria gli eroi sono trasportati in Atene per la sepoltura, è l'altro grande brano gnomico della tragedia che, sfruttando un diverso schema di esposizione retorica, costituisce il contraltare strutturale della disputa tra Teseo e l'araldo. Gli eroi caduti riappaiono nella rievocazione di Adrasto le incarnazioni delle diverse virtú. Ciascuno di essi ne caratterizza una, ma tutte insieme compongono un quadro coerente di un unico modello morale [1].

> Vedi questo, trapassato dal violento fulmine? Costui è Capaneo. Aveva molti mezzi, ma non fu affatto orgoglioso della sua fortuna; non ebbe mai un pensiero che non potesse essere di un uomo povero. Rifuggí da chi faceva troppo vanto della sua tavola e sdegnava il sufficiente; non nel soddisfacimento del ventre, diceva, sta la virtú, ma nell'accontentarsi della misura. Amico vero fu per gli amici, presenti e assenti, e non ne ebbe molti. Di carattere schietto, di parola affabile, non si lasciò andare mai parlando ai servi e ai contadini.
>
> Secondo ricorderò Eteoclo, che praticò un'altra virtú. Da giovane, pur privo di mezzi, ricevette i piú grandi onori

[1] Per un'analisi formale dell'Epitafio si veda il recente contributo di C. COLLARD, *The Funeral Oration in Euripides' Supplices*, in «Bull. Inst. Class. Studies Univ. London», 1972, pp. 39 sgg.; piú contenutistico l'esame di G. ZUNTZ, *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955, pp. 17 sgg., che gli riconosce una funzione importante nel quadro della tragedia (cfr. invece l'interpretazione parodistica di J. W. FITTON, in «Hermes», 1961, pp. 437 sgg.). Una rigida contrapposizione di «retorico» e «tragico» e quindi un deprezzamento dell'Epitafio ni G. PADUANO, *Interpretazione delle Supplici di Euripide*, in «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», 1966, pp. 193 sgg. (vedi in particolare pp. 223 sg.).

nella terra d'Argo. Non volle accettare nella sua casa l'oro piú volte donatogli dagli amici, perché il suo carattere non diventasse schiavo caduto sotto il giogo delle ricchezze. Ebbe in odio chi sbagliava, ma non la città, perché non si può far colpa alla città di avere cattiva fama per un malvagio governante.

Ippomedonte è il terzo di questi; eccolo: ancor ragazzo osò subito non volgersi alla dolcezza della vita, ai piaceri delle Muse, ma restando nei campi godette virilmente delle durezze della natura. Andava a caccia, apprezzava i cavalli e tendeva con le sue mani l'arco, desideroso di formare una persona utile alla città.

L'altro è il figlio della cacciatrice Atalanta, il ragazzo Partenopeo, meraviglioso d'aspetto. Arcade era, ma, sceso alle correnti dell'Inaco, fu educato in Argo. Allevato lí, come dovrebbero essere gli ospiti stranieri, non fu per la città motivo di disordine né di fastidio né di litigi verbali che possono far diventare oltremodo odioso il cittadino o l'ospite. Entrato nell'esercito, come un argivo difese la nostra terra, felice quando la città otteneva un successo, addolorato quando la sorte le era avversa. Pur avendo molti spasimanti e quante donne volesse si guardò dal commettere errori.

Di Tideo in breve tesserò un elogio grande. Non splendette per discorsi, ma del combattere fu straordinario maestro, capace di molte invenzioni. Inferiore in intelligenza al fratello Meleagro, raggiunse uguale fama grazie all'arte della lancia, trovando nel combattimento una sicura destrezza. Carattere ricco ed ambizioso, ebbe spirito pari nei fatti non nelle parole.

Da quel che ho detto, Teseo, non meravigliarti che costoro abbiano osato morire davanti alle torri di Tebe. Una non vile educazione comporta il pudore e l'uomo addestrato al bene si vergogna di comportarsi da vile. La virilità si può insegnare, se a un bimbo si può insegnare a dire e ad ascoltare ciò che non sa. E quel che s'impara suole serbarsi fino alla vecchiezza. Educate perciò bene i vostri figli. (Euripide. *Supplici*, vv. 860-917).

Capaneo[1] è l'eroe ricco, ma non superbo della propria ricchezza; il suo motto è della gnome tradizionale, la suf-

[1] Nel caso di Capaneo è possibile notare una puntigliosa ripresa polemica della descrizione eschilea. Il nunzio di Eschilo dice infatti che la iattanza di Capaneo lo conduce a pensieri non umani (οὐ κατ' ἄνθρωπον

ficienza della misura (*metria exarkein*). Su di lui non prendono il sopravvento aspirazioni eccessive, né la brama del ventre né alcun altro desiderio intemperato (*akraton*). All'autocontrollo delle passioni di Capaneo fa riscontro l'esplicito rifiuto della ricchezza di Eteoclo, che teme di diventare schiavo dei propri averi. Ippomedonte rifiuta anche il piacere delle Muse, necessariamente legato agli aspetti piú dolci della vita; egli gli oppone la virile rudezza della vita dei campi e dell'allenamento della caccia. Partenopeo, esule dalla sua patria, è lodato come meteco che si mantiene giudiziosamente estraneo ad ogni disputa. Infine Tideo è presentato come straordinario maestro (*deinòs sophistés*) non di diatribe retoriche, ma di arte militare, uomo di fatti e non di parole.

È stato osservato che già grande novità sta nell'elogio di personaggi come Capaneo o Tideo, ricorrenti nella tradizione mitografica quali tipiche incarnazioni della violenza selvaggia. Euripide ci rappresenta, sia pure nel loro epitafio, questi eroi in una veste del tutto nuova. Ma a questa novità ne va aggiunta un'altra: le cinque virtú qui presentate non sono in realtà che gli aspetti complementari di un'unica figura morale.

Appare interessante che la nota ricorrente in queste presentazioni sia il sostanziale disinteresse di tutti gli eroi per la conquista del potere. Il loro denominatore comune, quel che li rende complementari, aspetti diversi ma integrabili di un unico archetipo morale è l'equilibrio e l'autocontrollo, il rifiuto di ogni eccesso, di ogni passione, di ogni squilibrio. Le virtú morali (*chrestotetes*) che essi coltivano sono in realtà i diversi aspetti dell'unica virtú fondamentale, la saggezza. Nessuno di essi viene definito esplicitamente *sophron*, ma proprio perché *sophrosyne* è l'elemento comune, l'intreccio e la sintesi dei loro caratteri. Questa saggezza consiste anzitutto nel rifiuto di ogni

φρονεῖ) (*Sette*, v. 425); Adrasto sottolinea al contrario che i pensieri dell'eroe non si distaccano da quelli di un uomo modesto (φρόνημα δέ / οὐδέν τι μεῖζον εἶχεν ἢ πένης ἀνήρ). Il Capaneo di Euripide evita chiunque «sdegna il sufficiente» (ἀτίζων τἀρκοῦντα), il Capaneo eschileo è «disdegnatore di dei» (θεοὺς ἀτίζων) (*Sette*, v. 441), e ha come propria impresa «metterò a fuoco la città» (*Sette*, v. 434), cui fa contraltare il motto delfico dell'eroe euripideo.

aspirazione che oltrepassi la sfera della vita privata. Rifiuto del potere, si è detto, ma rifiuto anche della ricchezza, rifiuto persino della poesia e di qualsiasi abbandono che conceda spazio a un piacere. L'agricoltura, la caccia, l'esercizio delle armi, queste sono le fatiche che gli eroi hanno scelto per la propria educazione. Siamo qui al polo opposto dell'elogio pericleo della libertà e della convivenza civile trasmessoci da Tucidide: il timore della mollezza (*malthakòn biou*) porta al ripudio di ogni abbandono. Una vita in cui i fatti siano piú importanti dei discorsi (la condanna dei discorsi ricorre, come s'è visto, sia nell'elogio di Partenopeo sia in quello di Tideo, ed è implicito nella condanna della poesia nell'elogio di Ippomedonte), in cui la conoscenza e il dominio di sé prevalga su ogni altro sapere. Una vita che si presenta come esercizio di apprendimento. Il ricorrere continuo di termini indicanti l'allevamento e l'educazione, l'insegnamento e l'apprendimento, l'esercizio ecc., che s'infittiscono nel finale [1], mostra come sotto l'artificio drammatico dell'elogio funebre sia tratteggiato un vero e proprio codice educativo. Il codice educativo di un uomo nuovo, dell'antitiranno. Punto per punto, Adrasto, celebrando gli eroi caduti, tratteggia il rovescio di quel paradigma; ad ogni virtú qui esaltata fa riscontro una connotazione tipica del tiranno. Ma il nuovo modello che ne risulta è quello di un privato, d'un uomo che non si occupa attivamente del governo della città, d'un uomo completamente assorbito nella propria educazione [2]. Eppure in tutti e cinque i rapidi ritratti qui schizzati risulta costante il riferimento all'utilità sociale. Gli eroi sono lodati perché, educandosi come si educarono, riuscirono piú utili alla loro patria, o nel caso dell'esu-

[1] τρέφω (vv. 891, 911); παιδεύω (vv. 891, 917); μάθησις (vv. 915-16); διδάσκω (v. 914 bis); ἀσκέω (vv. 872, 912); μανθάνω (v. 916). Che l'insegnabilità della virtú sia in questi tempi parola d'ordine aristocratica risulta chiaramente dall'affermazione di Crizia: «I buoni sono piú dall'esercizio che dalla natura» (88 B9 DK). Per il significato antidemocratico di questa posizione cfr. le annotazioni e i riscontri testuali e bibliografici di A. Battegazzore (SOFISTI, *Testimonianze e frammenti* cit., pp. 270 sgg.).

[2] Sul significato ideologicamente contraddittorio del modello di questo nuovo saggio antiurbano ho già insistito altrove (*Lo spettatore sulla scena*, nel volume AA.VV., *L'ideologia della città*, Napoli 1977.

le Partenopeo, alla città che l'aveva ospitato. I termini «città» e «cittadini» ricorrono anch'essi con insistenza nel brano, ne sono un altro importante filo conduttore. I caduti sono elogiati in Atene, nell'Atene di Teseo che rappresenta l'Atene depurata di tutte le scorie e di tutte le ombre, il modello, l'idea di Atene. Ma essi non sono eroi ateniesi, e non soltanto per nascita. L'ateniese è Teseo. Teseo è l'antitiranno che rappresenta nella propria personalità il modello ateniese di negazione della tirannide. La condanna dei discorsi, la condanna della poesia, la condanna della città e della vita pubblica, della politica, che da ciascuno degli elogi di Adrasto si delinea e nella loro somma trova una compiuta formulazione, non appaiono consoni al modello di vita proposto da Teseo. Si tratta di due negazioni della tirannide che a propria volta, ad un esame piú stringente, possono risultare in contraddizione. Ma contraddizione non c'è. Anzi, nel contesto drammatico delle *Supplici*, il brano gnomico dell'epitafio pronunciato da Adrasto è sí un contraltare, ma insieme anche un compimento del brano gnomico offerto dal dibattito tra Teseo e l'araldo tebano.

Ad eliminare la contraddizione, a render teatralmente complementare per lo spettatore quel che concettualmente apparirebbe contraddittorio, è infatti la funzione drammatica cui la gnome è sottomessa. Il tiranno, la cui difesa e la cui condanna sono pronunciate dall'araldo tebano e da Teseo, rimane fuori scena cosí come fuori scena rimangono gli eroi argivi. Essi sono soltanto descritti, hanno sí un nome ma non acquistano la complessa vita del personaggio. Teseo per contro è un personaggio, è anzi il personaggio della tragedia, il protagonista, colui che decide l'azione drammatica, che ne assume la responsabilità e la persegue. È quindi Teseo il punto di riferimento dinamico di tutta la vicenda, suo il primo piano dell'azione scenica.

Grazie alla molteplicità di livelli di cui dispone, il poeta usa scenicamente della gnome, ne sfrutta le risorse spettacolari, ma la sottomette nel quadro generale della tragedia alla tanto piú prepotente presenza scenica del personaggio. È cosí che la gnome inserita nella rappresentazione drammatica giunge a operare con maggior ricchezza

che nella disputa. Cercare una coerenza strettamente concettuale del modello antitirannico di Teseo e di quello degli eroi argivi è tentativo non solo vano, ma essenzialmente errato. Non si tratta di ricostruire attraverso i brani gnomici la coerenza teorica del pensiero politico di Euripide (democratico o moderato, filo o antispartano), ma di saper cogliere quanto da una parte egli sappia rispecchiare, giovandosi di tutta la complessità degli strumenti scenici di cui dispone, la coerenza di un atteggiamento ideologico complessivo, dall'altra, proprio in grazia della ricchezza dei propri mezzi di espressione e di comunicazione, come valga ad arricchire e a render piú complesso e articolato quell'atteggiamento ideologico.

Gnome e spettacolo sono quindi sempre intrinsecamente connessi, e se la gnome si fa spettacolo, anche lo spettacolo nel complesso di tutte le sue potenzialità comunicative, è veicolo di scoperta e di persuasione.

Due rappresentazioni di tiranni euripidei sono particolarmente indicate a mostrare la gamma delle implicazioni tra spettacolo drammatico e persuasione gnomica: il Lico dell'*Eracle* e l'Egisto dell'*Elettra*. L'uno vive tutta la sua breve esistenza sulla scena e presto scompare, ucciso da Eracle; l'altro non compare mai in scena, ma la sua presenza è costante e condiziona tutti gli altri personaggi, estendendosi ben oltre i limiti dell'azione drammatica per tutto l'arco della vicenda mitica.

Ci occuperemo prima di Lico. Egli pare essere creazione di Euripide e s'inserisce nella mitologia di Eracle si può dire accidentalmente[1]. Lo stesso Anfitrione nel prologo della tragedia dà agli spettatori i pochi cenni indispensabili per comprendere lo svolgersi della vicenda e l'identità del nuovo personaggio: egli è discendente di quel Lico, sposo di Dirce, che già aveva regnato su Tebe prima di Anfione e Zeto. Questo secondo Lico non è però tebano, ma proviene dall'Eubea e, approfittando delle discordie in Tebe, se n'è impadronito uccidendo Creonte. L'inimi-

[1] Cfr. WILAMOWITZ, *Euripides Herakles* cit., pp. 112 sgg.

cizia tra il nuovo tiranno e gli Eraclidi ha quindi questa sola origine. È la loro alleanza con l'ucciso Creonte che li rende sospetti a Lico ed è per questo che, durante l'assenza di Eracle disceso all'Ade, l'usurpatore vuole anche la loro morte.

Agli spettatori né nel prologo recitato da Anfitrione e da Megara, né nella *parodos* è detto altro che valga a caratterizzare Lico. Anzi, di lui, oltre ai brevi cenni informativi riferiti, non si parla neppure; il pericolo che sovrasta gli Eraclidi è presentato come un pericolo naturale. La presentazione di Lico, cosí come la sua piú precisa caratterizzazione, è tutta affidata a quanto egli stesso viene a dire sulla scena; Lico appare all'inizio del primo episodio, lo occupa tutto con la sua presenza e le sue *rheseis* e scompare per riapparire soltanto fugacemente all'inizio del terzo ed essere quindi ucciso da Eracle. È dunque tutto in questo primo episodio che si caratterizza il personaggio e si definisce la sua funzione drammatica.

LICO Di Eracle padre e sposa, vengo a interrogarvi, se debbo, e debbo inquisire ciò che voglio, visto che sono vostro padrone. Su quali speranze di difesa puntate per non morire? Credete forse che si presenterà il padre di costoro che giace nell'Ade? Quanto piú del dovuto vi dolete, se dovete morire, tu spandendo per la Grecia il vuoto vanto che Zeus ha in comune con te moglie e figlio, tu di aver fama d'essere sposa dell'eroe piú potente. In che consiste la grandiosità delle opere del tuo sposo, se ha distrutto, ammazzato un'idra di palude o la belva di Nemea? La prese al laccio e dice di averla uccisa allacciandola con il braccio. Questi sono i vostri argomenti? Per queste ragioni i figli di Eracle non dovrebbero morire? Egli ebbe la fama di coraggioso senza esserlo, forte nella lotta con le belve, ma in nient'altro; non resse mai con la sinistra lo scudo, né mai s'arrischiò vicino a una lancia, ma con l'arco, l'arma piú vile, fu sempre pronto alla fuga. Del coraggio di un uomo non è prova l'arco, ma quando guarda fermamente, senza volger lo sguardo, la rapida scia della lancia, e mantiene il suo posto. La mia, vecchio, non è impudenza, ma cautela. So di aver ucciso Creonte, il padre di costei, e di possederne il trono, e non desidero lasciare crescere co-

storo perché diventino vendicatori di quel che è stato fatto.

ANFITRIONE A Zeus difendere la parte del figlio che è di Zeus. Per quel che mi riguarda, Eracle, a me preme dimostrare con argomenti l'ignoranza di costui su di te, perché non bisogna lasciare che di te si sparli. Prima cosa dunque che debbo confutare, testimoni gli dei, è quel che riesce vergognoso da dire – perché io penso, Eracle, che è vergognosa l'accusa di viltà che ti è stata mossa. Di Zeus ho interrogato il fulmine e la quadriga: salito su questa egli affondò le alate frecce nei fianchi dei germogli della terra, dei Giganti, e festeggiò la vittoria con gli dei. E l'arroganza quadrupede della razza dei Centauri, va sul Foloe, o re spregevolissimo, e domanda loro se non stimano mio figlio l'eroe piú grande, quello che tu dici sembra solo essere. O chiedi a Dirfi Abantide che ti ha nutrito; non te elogerà, perché non v'è luogo dove, avendo compiuto qualche cosa di buono, tu possa prendere a testimonio la tua patria.

Tu poi disprezzi la geniale scoperta, l'armamento dell'arciere. Ascoltami dunque e fatti accorto. L'oplita è schiavo delle armi, e se si trova con compagni di schiera non valenti, egli stesso muore per la viltà di chi gli sta accanto. Se gli si spezza la lancia non ha come tener lontana la morte dalla sua persona, perché gli è concessa quest'unica difesa. Chi invece ha una mano abile nell'uso dell'arco, anzitutto, che è la cosa piú utile, scagliando moltissime frecce, mette al riparo anche gli altri dalla morte, quindi, tenendosi in disparte, si ripara dai nemici colpendoli con ciechi proiettili, e non concede il proprio corpo agli avversari, ma lo mantiene ben protetto. Questo in battaglia è quel che piú conta: procurar danno ai nemici e salvar la vita senza farla dipendere dalla sorte. Questi discorsi sostengono l'opinione opposta alla tua sugli argomenti in discussione.

Perché poi vuoi uccidere questi ragazzi? Che cosa ti hanno fatto loro? In una cosa sola ti stimo accorto: perché, tu vile, temi i figli dei valenti. Ma questo ci pesa lo stesso: essere uccisi dalla tua viltà quando sei tu che dovresti subire questa sorte da noi che siamo migliori, se Zeus ci tenesse in giusta considerazione. Se dunque vuoi possedere tu lo scettro di questa terra lasciaci andar via esuli; non ricorrere alla violenza o della violenza sarai

vittima quando capiterà che lo spirito del dio muti verso di te.

Ahimè, terra di Cadmo, anche a te ora giungo con parole di biasimo: questa è la protezione che offri ad Eracle e ai suoi figli? Quell'Eracle che da solo contro tutti i Minii andato in battaglia fece dono a Tebe di un occhio libero per guardare. E non approvo la Grecia, né posso tacere trovando che fa il piú grave torto a mio figlio: sarebbe dovuta accorrere con ferro, lance, armi per questi bimbi a ricompensa di quel che tu faticasti per purificare terra e mari. Ma questo aiuto, figli, né la città dei Tebani né la Grecia basta a procurarvelo; se poi guardate a me: un debole congiunto, che non è nulla se non un rumore di lingua. La potenza che prima avevo mi ha ormai abbandonato, e per l'età le membra vacillano e la forza s'è offuscata. Se fossi ancora giovane e potessi contare sul mio corpo, impugnerei la spada e imbratterei di sangue i biondi riccioli di quest'individuo sí che per viltà fuggirebbe la mia lancia fin oltre i limiti dell'Atlantico.

CORO I buoni, anche quando sono lenti nel parlare, non trovano forse risorse per i loro discorsi?

LICO Tu hai fatto contro di me una gran costruzione di parole, ma io agirò contro queste tue parole distruttivamente. Orsú, alcuni sull'Elicona, altri nelle forre del Parnaso, andate e fate tagliare ai boscaioli i rami degli alberi. Quando li porteranno in città sistemate la legna ben compatta intorno all'altare e datele fuoco; bruciateli tutti, perché vedano che il morto non ha potere su questa terra, ma che sono io ora ad averne. E voi, vecchi, che siete ostili alle mie idee, non solo piangerete i figli di Eracle, ma anche le sorti della casa quando succederà qualcosa, e vi ricorderete di esser schiavi della mia tirannide.

(Euripide, *Eracle*, vv. 140-251).

L'intera scena si apre e si chiude con la reiterata affermazione della supremazia del tiranno («padrone», «tirannide»); è questo potere e la necessità della sua difesa che giustificano ogni sua decisione. L'eliminazione degli Eraclidi è esplicitamente motivata da Lico con la paura che ne ha. Né quindi desiderio di vendetta né crudeltà gratuita lo spingono contro gli Eraclidi, ma la paura, il desiderio di liberarsi di una grossa preoccupazione, come esplicitamente riconoscerà poco prima d'esser ucciso,

quando è ormai sicuro di esser riuscito nei propri intenti. «La mia non è impudenza (*anaideia*), ma cautela (*eulabeia*)». Si è già visto come l'empietà di Lico consista non nella negazione esplicita o nella bestemmia della divinità, ma nel muoversi in una sfera tutta estranea ai valori religiosi e morali. Egli dunque rifiuta il livello linguistico religioso, connotativo di un termine come *anaideia*, e lo sostituisce con un diverso livello linguistico, quello della discussione politica, del calcolo del rischio, della cautela, in cui non le definizioni morali pesano, ma le valutazioni di opportunità e di pericolo. Dal complesso del brano ora citato appare con maggiore chiarezza come lo scarto linguistico tra i due termini, se caratterizza con particolare incisività la difformità di movimento dei personaggi, non è trovata isolata. Nel dialogo tra Eracle e Megara, subito dopo l'insperata comparsa dell'eroe, vi è una contrapposizione di divinità: Pudore (*Aidòs*) e Violenza (*Bia*). Violenza è appunto, nella metafora religiosa di Megara, la divinità di Lico. Tutta la sua presenza scenica peraltro, come le sue parole, introduce nella tragedia un piano nuovo di considerazioni e di comportamenti.

Il primo e più lungo discorso del tiranno è caratterizzato da due argomentazioni principali dirette a dimostrare la non eroicità della figura di Eracle.

Un'argomentazione, la seconda nell'ordine, è la ben celebre condanna dell'uso dell'arco e la difesa della nobiltà del combattimento oplitico. È questa una questione, se si vuole, del tempo. È noto il brano di Tucidide che tramanda l'ironica risposta degli Spartiati sconfitti e catturati a Pilo: «la cannuccia, – disse uno di loro interrogato offensivamente sul valore dei morti e dei prigionieri, – e intendeva dire la freccia, sarebbe assai degna se sapesse distinguere i prodi, volendo significare che chiunque può essere ucciso dalle pietre e dai proiettili» (Tucidide IV 40). L'argomentazione di Lico non è diversa e si vale per un verso di una terminologia tirtaica, per un altro di alcuni neologismi di sapore tuttavia arcaico[1].

[1] Sono da una parte l'insistenza del verbo μένειν, dall'altra espressioni come τάξιν ἐμβαίνειν, ἀντιδέρκεσθαι. Sul tramonto del modulo opli-

Piú importante a definire il personaggio è però la prima argomentazione. Egli ricorda due imprese di Eracle, le uccisioni dell'idra di Lerna e del leone di Nemea. Per entrambe rifiuta la versione mitica tradizionale, e di entrambe suggerisce una diversa interpretazione sul presupposto di un equivoco linguistico. Il mostro di Lerna, mitico custode dell'Ade, viene declassato a semplice «serpente palustre» (*hydra heleios*). Qui è il significato piú abituale di *hydra* che vien fatto prevalere a dar conto di un essere misterioso in cui non si può credere. L'uccisione del leone di Nemea è spiegata in modo un po' piú complicato. Si tratta, suggerisce Lico, di un equivoco sorto tra il termine *bròchoi* (rete) e quello *brachion* (braccio)[1]: Eracle non ha miracolosamente soffocato nel suo abbraccio la belva, ma molto piú banalmente l'ha presa nella rete. Originali o no che siano queste due interpretazioni, esse sono comunque assai chiare; appartengono a quel tipo di spiegazione del mito che si afferma nel v secolo e che anche oggi si suole definire «razionalizzatrice». Il riferimento a Ecateo è persin troppo facile. Ma quale può essere la funzione drammatica di una siffatta allusione?

Lico si pone contro, e fuori, tutta la mitologia di Eracle. Se le imprese di Nemea e di Lerna sono cosí interpretate e svuotate del loro carattere meraviglioso, una piú radicale critica al mito di Eracle è già stata fatta dal tiranno qualche verso prima: «Credete forse che si presenterà il padre di costoro che giace nell'Ade?» La discesa agli Inferi di Eracle non è per la mente «razionale» di Lico altro che un mito che nasconde la realtà della morte dell'eroe. Qualche decina di versi dopo, quasi a conclusione della sua seconda, piú breve, battuta, egli non nomina neppure piú Eracle, ma lo chiama «il morto», e della morte di Eracle finisce con l'apparire persuaso anche il corifeo nel suo professarglisi fedele[2]. Lico conseguente-

tico di combattimento cfr. P. VIDAL-NAQUET, *La tradition de l'oplite athénien*, in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, sous la direction de J. P .Vernant, Paris 1968, pp. 161 sgg.

[1] ὃν ἐν βρόχοις ἑλὼν | βραχίονός φησ' ἀγχόναισιν ἐξελεῖν (153-54).

[2] A differenza di Anfitrione, Lico parlando di Eracle si esprime sempre

mente agisce nella certezza che Eracle non ci sia piú; in questo modo però si colloca non solo su un piano diverso dagli altri personaggi, ma addirittura fuori della stessa vicenda mitica, di cui d'altronde continua a far parte. La sua è un'interpretazione generale del mito di Eracle che lo nega, e tuttavia la sua azione si trova inserita nelle vicende di quel mito e ad esse sottoposta fino alla sua uccisione. Questa la contraddittorietà di Lico, non dissimile da quella di Penteo nelle *Baccanti*, e tuttavia meno lineare perché meno esplicita. Il contrasto nelle *Baccanti* è semplificato, assunto a conflitto drammatico principale, mentre nell'*Eracle* esso appare assai piú limitato; nello stesso tempo è però piú ricco di riferimenti culturali, piú sottilmente disegnato.

Da una parte Lico appare rappresentante di una mentalità tradizionale, il suo elogio delle virtú oplitiche e il disdegno per l'arco e la freccia come simboli della decadenza di tali virtú, lo situano in un contesto assai preciso, di rifiuto di quella che pur il vecchio Anfitrione definisce «la geniale scoperta» (*pansophon heurema*); d'altra parte è proprio Lico colui che usa gli strumenti concettuali piú spegiudicati per demolire la figura eroica di Eracle e la sua mitologia.

Se si volesse scorgere in Lico la trascrizione teatrale di una figura storica non v'è dubbio che questa contraddizione sarebbe grave. Concettualmente i due aspetti del tiranno non appaiono infatti in alcun modo conciliabili. Lineare nel suo comportamento, Lico introduce nei suoi discorsi una serie di complicazioni e di allusioni che non soltanto ne arricchiscono la figura, ma contribuiscono validamente a situarla nel generale tessuto drammatico della tragedia e a chiarirne la funzione. Scivolato casualmente nella mitologia di Eracle, egli ne viene prestamente eliminato, eppure la sua pur breve presenza sulla scena e i suoi non lunghi discorsi stanno a caratterizzarlo e a render essenziale il personaggio per l'intera tragedia.

Lico, si è detto, si muove su un piano politico. Il suo

al passato (ἔσχε, ἦλθε, ἦν); cfr. soprattutto vv. 157-61, in cui sono delineati i tratti del suo carattere.

unico problema appare la conservazione del potere appena conquistato, a questa preoccupazione sono sottomessi i suoi discorsi e la sua azione. Egli non teme di infrangere regole di comportamento stabilite da un codice etico-religioso. Questa caratterizzazione del tiranno non si ricava soltanto da ciò ch'egli dice, ma anche da ciò che gli altri dicono di lui. Il corifeo nel suo non breve intervento nel primo episodio, che segue al contrasto Lico-Anfitrione, depreca la discordia che ha diviso la città e ha permesso ad uno straniero come Lico di impadronirsi del potere: «O mia destra, quanto hai desiderio d'impugnare la lancia, e consumi il tuo desiderio nell'impotenza. T'avrei fatto smettere di chiamarmi schiavo e governeremmo in buona reputazione questa Tebe, della quale tu godi. Ma una città ammalata di disordine e di cattivi consigli non è sana di mente, che mai certo avrebbe preso te come padrone» (Euripide, *Eracle*, vv. 268-74). Qui dunque è spiegato come sia stato possibile a Lico impadronirsi di Tebe, non con quel coraggio guerriero di cui pretende di farsi paladino nella disputa con Anfitrione, ma approfittando di un momento di debolezza della città «ammalata di disordine». L'ascesa di Lico è ancor meglio spiegata piú avanti, quando, ad Eracle tornato e pronto alla vendetta, Anfitrione spiega su quale forza si regga il potere del tiranno: «Il signore ha come alleati molti poveri, che mostrano tuttavia a parole d'esser ricchi. Essi hanno prodotto il disordine e hanno condotto in rovina la città per rapinare i loro vicini, dopo aver dissipato quel che avevano in casa con la prodigalità dell'ozio» (vv. 588-92). Il tiranno non è dunque solo, anzi delle forze su cui può contare si tenta qui una definizione, che è insieme morale e sociale[1].

Tuttavia questa sua dimensione politica, pur con tutta la propria coerenza, non risulta vincente. Non è organizzando un'insurrezione che Eracle sconfigge Lico, ma con la sua sola presenza, inopinata perché fuori della logica «razionale» che non ammette ritorno dalla regione dei

[1] WILAMOWITZ (*Euripides Herakles* cit., pp. 342-43) espunge i cinque versi citati, ma solo il giudizio di non congruità del contenuto è sostenibile (anche se metodicamente opinabile); i motivi linguistici addotti non appaiono cogenti.

morti, e con l'unico combattimento proprio dell'eroe, il duello. La logica della politica è introdotta nella tragedia, ma è anche velocemente sconfitta, essa si identifica col personaggio di Lico e scompare con lui. Ma la sua apparizione, come la sua scomparsa, non resta un episodio marginale nella tragedia. Lico rappresenta l'inosservanza di ogni regola religiosa cui si contrappone la logica del potere, la logica del padrone di fronte ai suoi schiavi, secondo la quale i rapporti tra gli uomini in quanto tali non hanno un proprio senso.

Ma un'altra altrettanto risoluta negazione delle regole religiose si trova nella tragedia, anche dopo la scomparsa di Lico. A Eracle affranto per lo scempio commesso in un momento di follia appare in soccorso Teseo. È l'esodo, assai lungo, della tragedia, nel quale alla figura pia di Eracle, ossequiente ai precetti della divinità e all'osservanza del lecito e dell'illecito, viene vigorosamente contrapposto un personaggio diverso, interprete di una diversa mentalità. Quando Eracle non vuol mostrare il suo viso contaminato dal delitto, Teseo non accetta questa mortificazione religiosa; egli oppone all'angoscia di un'impossibile espiazione individuale la speranza di un'amicizia che strappa lo sventurato al vituperio della sua solitudine. Alla condanna religiosa, Teseo oppone la solidarietà dell'amicizia, che non ha bisogno di condannare o di assolvere, ma che persegue l'aiuto reciproco al di fuori di ogni casistica morale [1]. E l'amicizia, cui è dedicato interamente l'esodo, finisce col vincere. Eracle accetta l'aiuto di Teseo e rifiuta l'ingiusta condanna che il suo involontario agire gli avrebbe dovuto procurare: parte con l'amico per essere purificato in Atene. Per molto meno l'Aiace di Sofocle si era tolto la vita. È dunque necessario che il discorso di Teseo sia portatore di una nuova grande persuasione.

Si può considerare il modo col quale è introdotto Teseo un mero accorgimento spettacolare. Egli giunge, lo dichiara comparendo, con un gruppo di armati ateniesi per soccorrere gli Eraclidi e sconfiggere l'usurpatore Lico. Con

[1] Per questo nuovo valore di φιλία e per la sua diversa rete connotativa cfr. piú ampiamente Appendice 5.

la sua apparizione, ormai anacronistica, lo spettatore viene riportato dunque alla prima parte della tragedia, ad un nodo drammatico ormai superato. Per poco, perché ben presto Teseo s'accorge della nuova realtà e ne chiede spiegazione. Eppure, è proprio soltanto per una questione di verisimiglianza che Euripide introduce Teseo pronto a muover guerra a Lico? O la contrapposizione Teseo-Lico ha un significato piú profondo, al di là della vicenda occasionale?

Teseo, lo si è visto già trattando delle *Supplici*, ha nel teatro ateniese il naturale ruolo dell'eroe patrio, garante di tutti i valori della città, simbolo delle lotte di Atene per la libertà di tutta la Grecia [1]. Il patrono di Maratona, quando riappare sulla scena del teatro di Dioniso, ridesta ogni volta una sfera di allusioni, di speranze, di consolazioni. Nessuna meraviglia dunque doveva destare il suo pronto intervento in soccorso degli Eraclidi e contro il tiranno Lico. Il suo legame d'amicizia e di riconoscenza con Eracle fa sí che la sua missione muti, non venga meno, una volta informato della scomparsa di Lico e della successiva follia dell'eroe. Ma, si è detto, se l'amicizia lo lega ad Eracle, la logica dei suoi discorsi è assai diversa dalla *pietas* tradizionale dell'eroe. All'amico che non osa mostrare il suo viso alla luce del sole per paura di contaminarne la purezza, Teseo oppone seccamente l'obiezione: «Che dunque? Tu, mortale, non puoi contaminare il divino» (v. 1232). Curioso, è la stessa argomentazione, quasi le stesse parole usate dal Creonte dell'*Antigone* sofoclea per respingere ogni accusa d'empietà: «Non v'è uomo che abbia il potere di contaminare gli dei» (Sofocle, *Antigone*, v. 1044). La logica di Teseo, pur obbediente al rituale purificatorio, che infatti propone ad Eracle, appare sostanzialmente indifferente ad un giudizio divino. Da questo punto di vista, che è quello del pio Eracle prima della persuasione, l'atteggiamento di Teseo non è dissi-

[1] Quanto l'elaborazione della mitologia di Teseo abbia segnato il progredire della democrazia ateniese è mostrato, pur senza alcune necessarie mediazioni, da H. HERTER, *Theseus der Athener*, in «Rhein. Museum», 1939, pp. 244 sgg. e 289 sgg.; cfr. in proposito anche DI BENEDETTO, *Euripide* cit., pp. 180-81.

mile da quello di Lico. Antitetico è però il senso di questa indifferenza: il legame individuale della solidarietà trova in Teseo il paladino, in Lico il piú fermo negatore [1].

La presenza di Lico nella prima parte della tragedia, i suoi discorsi, la logica del tiranno che nelle sue parole e nelle sue azioni si manifesta, sono elementi drammatici essenziali per far meglio risaltare il significato della presenza, dei discorsi, dell'agire di Teseo. La loro antiteticità non è posta in risalto in un agone, ma essi costituiscono le basi su cui poggia l'intero arco dell'azione drammatica. In mezzo sta Eracle, vincitore e vinto, la sua figura religiosa, il suo mito ch'egli stesso nell'ultima *rhesis* pare in parte smentire. Ma il dramma di Eracle, pur cosí atroce, non diventa mai tanto esclusivo quanto il dramma di Aiace.

Intorno ad Eracle ruotano i due grandi temi contrapposti: tirannide e amicizia, ciascuno dei due con un proprio personaggio e il tiranno si contrappone all'amico non secondo un astratto codice morale, ma con tutta la persuasiva evidenza del personaggio sulla scena. Il tiranno, va da sé, è solo: egli non può avere amici, la solitudine è il suo destino. Questa verità che già sulla carta e sulla scena era stata affermata e che sarà ripresa e ribadita da Senofonte e da Platone in modo piú sistematico, è qui rappresentata con la contrapposizione straordinariamente efficace di due logiche, di due comportamenti, di due personaggi.

Del tutto diverso da Lico l'Egisto dell'*Elettra*. Anch'egli è un tiranno, anch'egli è assimilabile a quel modello generale tracciato nel capitolo II: avido di potere e insieme pauroso, empio, profittatore, disfrenato attentatore dell'onore femminile; se si dovesse considerare Egisto soltanto secondo la tipologia del tiranno, egli non aggiungerebbe gran che, come poco avrebbe d'altronde aggiunto

[1] Una prima contrapposizione amicizia-tirannide troviamo ai vv. 266-267, ripreso poi ai vv. 275-76 e 344. Queste anticipazioni nella prima parte della tragedia preparano e chiariscono la contrapposizione dell'esodo.

Lico. In realtà, proprio l'accostamento di questi due personaggi, simili secondo una tipologia astratta, ma tanto diversi solo che li si consideri nel concreto tessuto drammatico loro specifico, proprio il loro confronto rivela quanto fosse vitale il modello drammatico del tiranno, quanto risultasse adattabile a diversi ruoli e a diverse condizioni.

La prima differenza, la piú evidente, tra Lico ed Egisto è che, mentre il primo occupa con la sua presenza un intero episodio dell'Eracle, il secondo non risulta nemmeno nell'elenco dei personaggi dell'*Elettra*. Egisto non vive sulla scena, non parla, non agisce. Ma anche se alla vista degli spettatori egli giunge soltanto cadavere, la sua presenza occupa gran parte della tragedia. Eppure non è paragonabile al Creonte delle *Supplici*, che resta soltanto un nome. Di Egisto lo spettatore viene a sapere quanto degli altri personaggi, ne ode persino le parole riferite dal messo; la sua figura non è meno viva né meno articolata di quella di Elettra o di Oreste.

Certo, a facilitare questo diverso uso del personaggio c'è che Egisto è figura mitica assai nota, non creazione euripidea com'è probabile sia Lico. Il pubblico già lo conosce e lo attende al solo annuncio di una tragedia sulla vendetta di Oreste. Ma la caratterizzazione tradizionale è quella del seduttore e dell'adultero, non del tiranno. Iscrivere Egisto nel modello del tiranno è invece il risultato di questa tragedia: senza far agire il personaggio sulla scena, ma solo facendo parlare di lui o a lui morto, che è poi artificio retorico per parlare ancora di lui.

Egisto è cauto quanto Lico, e forse lo supera. Egli teme che Elettra non abbia a partorire un vendicatore e perciò vorrebbe eliminarla, come avrebbe voluto eliminare Oreste e come sollecita altri a fare con la promessa di una taglia. Sposa Elettra al contadino perché decada socialmente, una forma di eliminazione della discendenza. La paura di Egisto è la prima caratterizzazione dell'assassino di Agamennone che venga offerta allo spettatore, ed è prorio quell'inconsueto personaggio dell'*autourgòs*, sul quale si ritornerà, che ce la propone. La paura dunque, il *phobos*, di non saper conservare il potere usurpato, e il sospetto

delle sue vittime; subito dopo la paura l'empietà. Elettra si rivolge agli dei come spettatori dell'empietà del suo persecutore: «per mostrare agli dei la prepotenza di Egisto» (Euripide, *Elettra*, v. 58). Perciò quando il terzo personaggio che compare in scena, Oreste, parla dei «tiranni che hanno potere su questa terra» (v. 93), il termine non suona del tutto neutro. La collocazione di Egisto è già compiuta, egli è il tiranno che si è impadronito di Argo e che la governa col terrore, sempre paventando chi lo possa rovesciare. La sua eliminazione non sarà facile come quella di Lico: non ci sarà sfida né duello, né Oreste per agire oserà penetrare nel palazzo. Egli approfitterà d'una occasione favorevole e giocherà d'astuzia senza disdegnare l'inganno. Il tiranno è dunque sconfitto con la sorpresa e lo stratagemma, con le stesse armi ch'egli ha impiegate. Questo è già significativo: del piano religioso e soprannaturale rappresentato da Eracle non rimane qui null'altro se non l'oracolo che guida Oreste nella sua azione vendicatrice. Ma nel momento risolutivo Oreste deve confidare nella propria intelligenza e prontezza piuttosto che nell'aiuto di Apollo.

ORESTE Sono qui per questa corona, ma come potrò prenderla?
VECCHIO Non entrando nelle mura, neppure se volessi.
ORESTE Sono dunque presidiate dalle guardie e dai lancieri?
VECCHIO Hai indovinato: egli ha paura di te e non dorme mai nel vero senso della parola.
ORESTE Bene, consiglia tu dunque ciò che si ha da fare, vecchio.
VECCHIO E tu ascoltami bene; mi è proprio venuta in mente un'idea.
ORESTE Di' qualcosa di buono e io lo intenderò.
VECCHIO Ho visto Egisto quando venivo qui.
ORESTE Ho inteso quel che hai detto, ma in che luogo?
VECCHIO Vicino ai prati, dove pascolano i cavalli.
ORESTE E che faceva? Vedo una speranza affacciarsi dove prima non c'era.
VECCHIO A quanto mi è sembrato preparava la festa per le Ninfe.
ORESTE Per un figlio nato o per uno atteso?

VECCHIO Non so altro se non che doveva sacrificare un bue.
ORESTE Con quanti uomini era? oppure solo con i servi?
VECCHIO Non c'era nessun argivo; soltanto servitú.
ORESTE Nessuno che vedendomi possa riconoscermi, vecchio?
VECCHIO Sono servi che non ti hanno mai visto.
ORESTE E se riusciremo ci saranno amici?
VECCHIO Questa è la condotta del servo, e a te conviene.

(Euripide, *Elettra*, vv. 614-33).

Dall'inizio di questa sticomitia, nella quale s'inserisce poi anche Elettra e che serve a metter a punto il piano dell'aggressione a sorpresa ad Egisto, appare già chiaramente la condotta sospettosa del tiranno e quella non meno cauta di Oreste. Oreste, a differenza di Eracle, s'informa e si premunisce: deve cogliere Egisto di sorpresa fuori del palazzo, quando la guardia del corpo è lontana. Per far questo occorre che nessuno possa riconoscerlo, e il vecchio servo di Agamennone lo rassicura. È vero che poi, nel racconto dell'uccisione di Egisto, il messo dirà ch'era lí presente un altro vecchio servo che riconoscerà Oreste e convincerà gli altri ad obbedirgli, ma questa è probabilmente una piccola distrazione del poeta; resta tutta la prudenza di Oreste nel formulare il proprio piano.

Conseguente dunque alla concitata sticomitia tra Oreste, il vecchio ed Elettra, dopo l'intermezzo corale e le poche ansiose parole di Elettra e della corifea, la rappresentazione si distende nella dettagliata narrazione del nunzio. Lungo poco meno di cento versi, il *logos angelikòs*, dopo il rituale annunzio di vittoria, si allarga in un racconto ricco di particolari descrittivi, non tanto teso come una battuta drammatica, ma parte autonoma dello spettacolo. Protagonista del racconto è Egisto. Un Egisto assai diverso da quello ricordato fino a questo punto, sorpreso in un momento di abbandono fiducioso e di cortese ospitalità. Egli confida, è vero, ad Oreste che lo sta per uccidere, di temere un nemico mortale, ma il suo atteggiamento di fronte a quelli che egli pensa viaggiatori stranieri non è improntato a diffidenza, e l'atto stesso che sta per compiere, il sacrificio alle Ninfe, non ce lo rappresenta come per-

sonaggio empio o indifferente dinnanzi alla divinità. Sono questa caratterizzazione e il ritmo stesso del racconto a non polarizzare tutta la narrazione sull'uccisione, cosí come è consuetudine della maggioranza dei *logoi angelikoi*[1]. Qui la stessa uccisione di Egisto è descritta con toni pacati e con la cura dei particolari con i quali è descritta la prima fase del sacrificio, il dialogo è riportato in discorso diretto. Il racconto del nunzio è esso stesso spettacolo nello spettacolo. Benché nel metro drammatico, esso doveva riprodurre in buona parte l'esecuzione dei cantori epici, con la varietà di toni che la riproduzione del discorso diretto inevitabilmente comportava. È dunque in questo spazio che lo spettatore «vede» muoversi il personaggio di Egisto, diversamente da come si muoverebbe sulla scena, ma con non minore vivezza, lo ode parlare, assiste alla sua uccisione e al tripudio dei servi che ritrovano il legittimo signore. La vendetta di Oreste si svolge quasi senza emozioni né risentimenti, con la freddezza di un'esecuzione che dev'essere compiuta per ripristinare l'ordine nella città, secondo le prescrizioni del dio[2].

Tutta la carica di odio e di vendetta contro Egisto, assente nel *logos angelikòs*, esplode nel discorso di Elettra. La *rhesis* ch'ella pronuncia può definirsi un vero e proprio epitafio: ne ha tutte le caratteristiche retoriche, soltanto di segno mutato. Anziché l'estremo omaggio al morto e la celebrazione delle sue virtú a edificazione di coloro che restano, si ha qui l'estrema deprecazione del tiranno, finalmente atterrato. Elettra pronuncia il biasimo funebre di Egisto con tutto il trasporto e la commozione con cui se ne potrebbe pronunciare l'elogio, illustrandone ad una ad una le nequizie.

> E sia. Quale principio anzitutto porrò al mio mal dire di te, e quali conclusioni, e come disporrò il centro del discorso? Eppure non c'è stata mattina che io abbia lasciata passare senza ripetermi a sazietà quel che avrei voluto dirti

[1] Su questo tema si veda piú ampiamente Appendice 6.

[2] La vendetta di Oreste non ha del resto il valore di una vendetta del *genos*, ma di una restaurazione politica; cfr. vv. 876 sgg., cantati dal coro: «ora i nostri antichi re governano questa terra, dopo avere, secondo giustizia, eliminato gli ingiusti».

sul viso, se fossi stata libera dalle antiche paure. Ora dunque lo sono e ti renderò per intero quel che di male avrei voluto dirti da vivo. Tu mi hai rovinata e ci hai fatti orfani del padre, me e costui, senza aver ricevuto alcuna offesa; hai combinato un turpe matrimonio con nostra madre e hai ucciso l'uomo che era il condottiero dei Greci, senz'esser andato contro i Frigi. A tal punto di follia giungesti da sperare che mia madre non ti sarebbe stata malvagia dopo averla sposata, e insultasti il letto di mio padre. Sappi dunque che chi, avendo corrotto la sposa di un uomo con tresche nascoste, è costretto a prendersela, è infelice se pensa che quella mantenga, ora ch'è presso di lui, quella castità che non aveva mantenuta prima. Hai vissuto penosamente non credendo di viver male. Sapevi bene d'aver sposato una sposa impura, e mia madre di essere entrata in possesso di un uomo empio. Entrambi malvagi, non vi ha sorriso la fortuna, ma avresti potuto sentire in tutta Argo il detto: «È l'uomo della donna, non la donna dell'uomo». Questo è brutto, che a capo della casa sia la donna, non l'uomo, e non posso vedere quei ragazzi che in città prendono il nome non dal genitore maschio, ma dalla madre. Dell'uomo che s'impegna in nozze illustri e superiori al suo stato non si parla, i discorsi riguardano la donna.

Questo t'ingannò soprattutto per la tua ignoranza: credesti d'esser qualcuno per la forza dei beni, che invece non valgon nulla se non per un godimento di breve tempo. Salda è la natura, non i beni: essa resiste stabilmente e prevale alla fine sui mali, la fortuna invece ingiusta e in compagnia di malvagi vola via dalla casa dopo una breve fioritura. Su quel che hai fatto alle donne per una vergine non è bello parlare; tacerò, ma farò allusioni significative. Sei stato offensivo contando sul possesso della casa reale e sulla bellezza per la quale ti distinguevi. Che io possa avere uno sposo di aspetto non femmineo e di maschio carattere; i figli di questo sono votati ad Ares, mentre i belli non fanno che da ornamento nei cori. Che tu sia maledetto. Scoperto col tempo ignorante di tutto, hai pagato la pena. Cosí chi è malvagio non creda, per aver corso felicemente il primo tratto, di vincere la giustizia, prima d'esser giunto vicino al traguardo e aver doppiato il termine della vita. (Euripide, *Elettra*, vv. 907-57).

Come si vede, sia l'esordio sia la chiusa del discorso sono di grande effetto retorico, si giovano delle formule e

delle figure del genere. Ma ora non preme tanto segnalare uno per uno gli accorgimenti oratori usati in questo brano da Euripide, quanto cogliere il filo dell'argomentazione di Elettra, i valori e i disvalori sulla cui considerazione si fonda principalmente il discorso. Tre note, si può dire, prevalgono sulle altre, tre caratteristiche che Elettra attribuisce al morto e che trovano conferma in quanto di Egisto già il poeta aveva suggerito nello svolgersi della tragedia. Anzitutto l'empietà, quindi la debolezza di carattere, infine l'illusoria fiducia nel potere e nella ricchezza conquistata.

L'immagine di Egisto *hybristés* è quella senz'altro piú tradizionale: egli ha fatto un matrimonio turpe, le sue nozze sono perciò empie, il suo comportamento iniquo. Non direttamente come nel bestemmiatore Lico, ma certo indirettamente, il comportamento di Egisto è segnato dall'empietà. La violenza, con la quale ha infranto la *pietas* familiare, ha chiaramente una connotazione religiosa. Questo è dunque il suo aspetto piú tradizionale. Tuttavia, pronunciato da Elettra, questo biasimo assume particolare evidenza, perché a parlare è la principale vittima, dopo Agamennone, dell'empietà del tiranno. Ma c'è di piú: Elettra, anche senza renderlo esplicito, stabilisce immediatamente un confronto tra l'empietà di Egisto e la *pietas* del suo marito contadino. Alle offese patite dal tiranno fa riscontro il rispetto col quale il marito, che le è stato forzatamente imposto, l'ha sempre trattata. Né il confronto è casuale: tutta la caratterizzazione dell'*autourgòs* è principalmente fondata sulla sua istintiva ripugnanza alla violenza. Egli stesso dichiara: «mi vergognerei di farle torto», e i riconoscimenti di Elettra, sia a lui direttamente sia ad Oreste poi, ricalcano la stessa formula: «non mi hai fatto torto» e «ha pensato che non fosse bene far torto ai miei genitori». «Quest'uomo povero, – dice Elettra, – è nobile e pio nei miei riguardi», mentre Egisto è definito nell'epitafio «uomo empio»[1]. Che queste non

[1] αἰσχύνομαι ὑβρίζειν (v. 45); οὐκ ἐνύβρισας (v. 68); οὐκ ἠξίου ὑβρίζειν (v. 257); γενναῖος ἐς τ' ἐμ' εὐσεβής (v. 253); ἄνδρα δυσσεβῆ (v. 927). Della *hybris* di Egisto parla già Elettra nel prologo (v. 58), la sua prima

siano coincidenze fortuite lo prova la seconda connotazione di Egisto: la debolezza del carattere unita alla disfrenatezza, il suo comportamento con le donne. La preterizione, di cui fa uso Elettra, si rivela, come sempre, efficace strumento retorico: il convenzionale pudore della vergine sa suggerire eccessi ben maggiori di qualsiasi espicita denuncia. La *hybris* di Egisto non è quindi soltanto quella dettata dalla paura, non si esercita solo contro Elettra, ma appartiene intrinsecamente al suo carattere, la sua disfrenatezza approfitta del potere. Il modello del tiranno trova qui puntuale conferma.

Anche in questo caso c'è però di piú. Se da una parte Egisto approfitta del suo potere per usare violenza alle donne, dall'altra, ed è questa l'accusa di Elettra che denuncia maggior disprezzo, egli non sa imporsi: «Questo è brutto, che a capo della casa sia la donna, non l'uomo». E tutta la parte centrale dell'epitafio è dedicata a definire quanto indegnamente Egisto soggiaccia alla volontà di Clitemestra. Non è questa, è vero, una novità euripidea. Il «cuore maschio» è attribuito a Clitemestra già da Eschilo, e in tutta la tipologia del mito argivo ad Egisto è sempre assegnata una parte di comprimario. La sua uccisione è quindi soltanto il primo momento, quello meno importante, della vendetta che si consuma appieno soltanto col matricidio [1]. Ma se la debolezza e la subordinazione di Egisto non sono nuove, quel che nell'*Elettra* diventa significativo è l'uso che ne viene fatto. Elettra sottolinea che Egisto, mentre non ha esitazioni nell'attentare all'onore femminile, in casa sua si rivela debole e sottomesso, incapace d'imporre la propria volontà. Non si tratta dunque solo della ripetizione di una tipologia funzionale al mito rappresentato (una Clitemestra timida e sottomessa non

definizione di *tyrannos* è al v. 93. Sul carattere retorico dell'epitafio di Egisto cfr. SCHADEWALDT, *Monolog* cit., p. 186 e n. 1, che rinvia a Gorgia, Platone e Iperide.

[1] Cosí almeno Eschilo ed Euripide, diversamente Sofocle, la cui *Elettra* si conclude con l'eliminazione di Egisto. La differenza sottende evidentemente una diversa impostazione della *klimax* drammatica, che non è qui tuttavia il caso di analizzare minutamente. Non dà rilievo a tale differenza A. VOEGLER, *Vergleichende Studien zur sophokleischen und euripideischen Elektra*, Heidelberg 1967, cfr. soprattutto pp. 122 sgg.; cfr. anche W. THEILER, *Die ewige Elektren*, in «Wiener Studien», 1966, pp. 100 sgg.

darebbe evidentemente ragione dei fatti avvenuti), ma lo spettatore si trova dinnanzi ad una caratterizzazione piú precisa. Quando Elettra depreca la subordinazione dell'uomo alla donna e la casa in cui non s'impone la volontà virile, esce, secondo il consueto uso della gnome, dal ristretto ambito della vicenda in cui il personaggio è impegnato e pretende una verità piú generale. La gnome, si è già mostrato, rompe in qualche modo il gioco scenico e coinvolge direttamente lo spettatore richiamandolo alla sua vita quotidiana. Ma anche questo è un caso nel quale la gnome non è digressiva. Nelle prime scene della tragedia, pur nella miseria della propria condizione, Elettra offre un modello di comportamento femminile, e suo marito, il modesto contadino, un modello di comportamento maschile. I loro rapporti, pur non essendo veramente coniugali, sono tuttavia presentati come l'esempio del buon funzionamento di una famiglia ateniese [1]. La donna obbedisce al marito, anche quando questi le sia socialmente inferiore, assolve le funzioni domestiche, non si attarda senza gravi motivi a parlare con estranei, tace quando non è interrogata. L'uomo sa far valere con calma virile la propria autorità, si assume la responsabilità di accogliere gli stranieri in casa, ascolta sua moglie, ma decide da solo. Elettra e il suo sposo contadino mostrano dunque come debba vivere una famiglia nel rispetto dell'ordine tradizionale. Che poi lo sposo non sia veramente sposo, che abbia spontaneamente deciso di non «far torto» a una moglie ingiustamente impostagli unendosi a lei, questo costituisce un altro aspetto della vicenda. Può apparire in contraddizione col primo, ma in realtà non lo è. Il rispetto fisico di Elettra, il non aver figli da lei, costituisce per il contadino il rifiuto di farsi complice di quella degradazione sociale cui la vuole sottoporre Egisto. Ma se il contadino ha rispettato la verginità di Elettra, esercita nondimeno per tutto il resto l'autorità familiare che il costume gli attribuisce; Elettra, allevata nel rispetto della tradizione (la pudica preterizione sugli eccessi libertini di

[1] Questo è chiarito assai bene dal confronto diretto Elettra-Clitemestra al termine della tragedia; al riguardo cfr. Appendice 7.

Egisto bene lo mostra), accetta di buon grado la sua condizione di donna che, fatto salvo l'onore verginale, le destina una posizione subalterna anche ad un uomo socialmente inferiore.

A rappresentare con tutta chiarezza questa realtà Euripide dedica piú di una scena della tragedia, e tale rappresentazione si rivela importante quando la stessa Elettra insiste nel biasimo funebre di Egisto proprio su questo aspetto della sua personalità. Il confronto tra il prepotente ma debole tiranno e l'umile e saggio contadino si fa concreto. La contrapposizione tra i due già delineata nell'opposto atteggiamento di fronte ai valori religiosi, si estende e si precisa anche su questo nuovo terreno: anche nella quotidianità dei rapporti familiari i due rappresentano modelli antitetici. La loro piú viva opposizione si definisce però nel rapporto tra la condizione sociale e il valore del loro comportamento morale. È questo un tema centrale della tragedia. Non a caso un personaggio altrimenti motivato come Oreste gli dedica buona parte delle sue prime battute, stupendosi dell'intrinseca nobiltà d'animo del contadino e interrogandosi se la fortuna materiale e la collocazione sociale dell'uomo possano considerarsi condizioni del suo retto comportamento morale. Si tratta di una vecchia polemica contro l'aristocratico pregiudizio che solo una nobile nascita possa assicurare un nobile animo. La riflessione di Oreste si allarga però, gnome anch'essa, esce dal tessuto drammatico per coinvolgere direttamente gli spettatori.

> Non v'è nulla di preciso per stimare la virilità; la confusione domina la natura dei mortali. Mi è già capitato di vedere un uomo di nobile padre che non valeva nulla, e uomini valenti di padri dappoco, la fame nel cuore dell'uomo ricco e la grandezza d'animo nel povero. Con quale principio distintivo si può correttamente giudicare? Con la ricchezza? Si userebbe un giudice infelice. Con la nullatenenza? La povertà è malata, e con la necessità insegna all'uomo il male. Mi rivolgerò alle armi? Ma chi guardando alla lancia può testimoniare che l'armato è valente? Il meglio è lasciar queste cose al caso.
>
> Quest'uomo non è grande in Argo, né gonfio d'orgoglio

per la reputazione del casato; è uno dei tanti, ma si è rivelato probo. Ragionerete, voi che errate pieni di vuoti pregiudizi, e giudicherete i mortali dalla loro condotta e dalle loro abitudini se sono nobili? Gente siffatta governa bene città e case, ma i corpi vuoti d'anima non sono che statue sulla piazza. Un braccio forte non sopporta la lancia piú di uno debole, ma tutto sta nella natura e nel coraggio. (Euripide, *Elettra*, vv. 367-90)[1].

Qui non si offre soltanto una risposta all'ereditarietà della virtú, ma la si amplia fino a coinvolgere ogni condizione di privilegio sociale, l'aristocrazia di sangue, l'agiatezza economica, il potere politico. Il contadino sorprende Oreste per la sua nobiltà di comportamento non tanto perché sia di nascita oscura – lo stesso contadino pretende una lontana discendenza illustre (v. 37) – ma perché è povero, è costretto a vivere del lavoro proprio e di quello della moglie, non ha servi.

Si è spesso visto in questo brano una digressione politica, talvolta addirittura propagandistica, l'esposizione di un programma sociale o della cosiddetta teoria della classe media. In realtà il brano non è digressivo e la gnome mantiene qui come altrove la propria caratteristica ambiguità, dentro e fuori lo svilupparsi dell'azione. Le considerazioni di Oreste trovano infatti posto nel quadro piú ampio della tragedia, richiamano l'attenzione dello spettatore sul personaggio del contadino e di come il contadino rappresenti il piú evidente contraltare di Egisto, il personaggio fuoriscena del tiranno. La sua tipizzazione sociale non discende da una teoria politica, vi sarebbero concettualmente troppe e troppo gravi contraddizioni, ma è il risultato di un'elaborazione ideologica. Il contadino che vive del proprio lavoro, lontano dal centro urbano, lo frequenta il meno possibile, è il portatore piú autentico di quei valori religiosi e sociali di pietà, rispetto, osservanza della tradizione, estraneità ad ogni bramosia di ric-

[1] Sull'autenticità dei vv. 373-79 cfr. la discussione di DENNISTON (EURIPIDES, *Electra*, Oxford 1939, p. XLIII). Se è interpolazione, si tratta d'interpolazione assai antica, d'attori. Su tutto il brano il giudizio negativo di U. ALBINI («Maia», 1962, p. 97): «il sermone di Oreste finisce per costituire una zona opaca. Siamo fuori dal tempo drammatico».

chezza e di potere, che lo rendono il modello umano piú persuasivo da opporre al tiranno. Per questo l'antiteticità dei due per quel che riguarda la pietà religiosa, la morale familiare, l'interesse o disinteresse per le ricchezze, è cosí chiaramente rappresentata. E l'epitafio, il biasimo funebre di Egisto, non fa che riassumere e porre in evidenza ciò in cui il tiranno si allontana dal modello. Il contadino è saggio (*sophron*) e ne è consapevole (v. 53), e la saggezza gli è riconosciuta da Elettra (v. 261), che facilmente rivolge invece ad Egisto l'accusa di stoltezza (*amathia*) (v. 918).

Cosí il cerchio si chiude: se il contadino è il modello dell'antitiranno, è anche evidente che il tiranno è il modello dell'antisaggio. Ma la sua stoltezza, pur caratterizzata con tutta la consueta dovizia di connotazioni (violenza, cupidigia, paura, empietà ecc.), ha in questa tragedia una sua notazione peculiare: Egisto si è dimostrato stolto soprattutto perché ha confidato «d'essere qualcuno per la forza dei beni» (v. 939). Elettra invece commenta: «salda è la natura, non i beni» (v. 941). L'aver scambiato quel che è stabile con quel che non lo è, questa è la follia di Egisto. Come si vede, la tipizzazione sociale e politica, che pare contraddistinguere questa rappresentazione del tiranno, sfuma. Al tiranno «politico» non è contrapposto un politico antitirannico, ma un personaggio che rappresenta il rifiuto stesso della politica. Alla instabilità dei beni sociali si oppone la stabilità della natura. Questo ricorso a *physis* è significativo. Se è vero che il contadino è il piú sicuro erede delle virtú patrie, il custode piú geloso della pietà religiosa e della saggezza virile, è anche vero che la condizione perché queste virtú possano affermarsi è il rifiuto della vita della città. Per trovare il fondamento dei valori morali di cui lo sposo di Elettra è l'interprete è necessario uscire dalla logica della vita sociale della polis, ritornare alle dure fatiche dei campi [1].

[1] Sull'illusorietà di questo sogno, sui suoi caratteri, sulla sua eredità, rimando alle osservazioni svolte in *Spettatore sulla scena* cit.

Una novità ci presentano le *Fenicie*. Rappresentate probabilmente nel 410, in un'Atene che non soltanto ha subito lo scacco della fallita spedizione in Sicilia, ma anche il primo tentativo eversivo di Crizia e dei Quattrocento, le *Fenicie* sono tradizionalmente considerate opera tra le piú farraginose di quelle euripidee che ci sono rimaste, e forse non a torto[1].

Si consideri però il dibattito sulla tirannide. Nelle *Supplici* la questione era svolta, come si è già visto, in un lungo brano gnomico, qui invece la gnome s'intreccia piú strettamente con la vicenda drammatica e il gioco dei personaggi. L'araldo tebano delle *Supplici*, nella sua difesa dell'autocrazia, insiste piuttosto sugli inconvenienti della democrazia, senza illustrare i veri caratteri del potere tirannico. È Teseo, l'avversario, che li presenta nella sua replica. Con le *Fenicie* è invece diverso: nella grande scena della prima parte della tragedia quel che dovrebbe essere un incontro di riconciliazione di Eteocle e Polinice dinnanzi a Giocasta si trasforma in un confronto di posizioni rigidamente contrapposte, che è nello stesso tempo uno scontro di personaggi. La grande scena scandita sulle tre *rheseis* è posta a concludere il primo terzo della tragedia. È la madre, che in un estremo tentativo di conciliazione dei fratelli già pronti per lo scontro armato, provoca la grande disputa gnomica. La conciliazione fallisce e l'*agòn* drammatico finisce con l'apparire il preludio alla battaglia che sarà narrata dal nunzio, la sconfitta di entrambi nel confronto verbale (il discorso vincente è evidentemente quello di Giocasta) costituisce l'anticipazione dell'imminente reciproco fratricidio.

Sarebbe facile indulgere nei riferimenti storici, scoprire in quasi ogni scena di questa tragedia e soprattutto nella scena del confronto dei due fratelli allusioni alla realtà del tempo, riconoscere nella gnome la semplice trasposi-

[1] Le *Fenicie* vantano una bibliografia abbastanza ricca, anche di nomi di grande prestigio, basti ricordare quelli di E. FRAENKEL, («Sitzungsberichte Bayr. Akad. Wiss.», München 1963) e di H. ERBSE («Philologus», 1966, pp. 1 sgg.); ma l'interesse è sempre andato alla seconda parte e alle sospettate conclusioni.

zione in metro drammatico di tesi sostenute nelle assemblee, nei ginnasi, nelle sale di conferenza. Tesi dunque già note agli spettatori che, riascoltandole dalla scena, non potevano non riferirle alla loro enunciazione originaria. Colpisce soprattutto l'elogio della tirannide che costituisce il nucleo del discorso di Eteocle. La suggestione esercitata dalla speculazione di Crizia e dal suo stesso tentativo di impadronirsi della città, doveva far sí che dietro Eteocle si delineasse con ogni probabilità l'ombra del sofista[1]. Il discorso di Eteocle e il successivo di Giocasta richiamano lo spettatore ateniese a temi di attualità, lo strappano in un certo modo al ritmo della rappresentazione tragica e all'incanto del gioco scenico, per porlo di fronte ai problemi concreti della città. Tuttavia la gnome non è mai un ammiccamento. L'interruzione, se interruzione c'è dell'azione scenica, e qui forse meno che nelle *Supplici*, non ha mai lo scopo di alludere a qualche cosa che sta fuori del teatro. Al contrario, il brano gnomico s'inserisce nello spettacolo come necessario momento di riflessione, è anch'esso spettacolo.

Per questo, se è utile chiarire le circostanze storiche della nascita di un personaggio come Eteocle, delle affermazioni di cui va orgoglioso, è tuttavia la specifica elaborazione che lo spettacolo fa del pensiero che è necessario cogliere per comprendere l'effetto della tragedia sul suo pubblico. Non ritagliare perciò staccate affermazioni del

[1] L'interpretazione di D. EBENER (*Die Phoenizierinnen des Euripides als Spielgebild geschichtlicher Wirklichkeit*, in «Eirene», 1964, pp. 71 sgg.) mossa dal desiderio di considerare l'elaborazione poetica rispecchiamento della realtà, non giunge che ad annotazioni generiche, come quella che l'opera fu composta in un tempo in cui il contrasto tra i partiti politici sarebbe giunto a portare la divisione all'interno delle famiglie. La più scaltrita e circostanziata analisi di J. DE ROMILLY (*Les Phéniciennes d'Euripide ou l'actualité dans la tragédie grecque*, in «Revue de Philol.», 1965, pp. 28 sgg.) parte dalla critica alla troppo facile lettura a chiave (riconoscimento di Alcibiade sotto le vesti di Polinice) e contrappone una serie di accostamenti testuali anche interessanti con Tucidide e Aristofane. Non appare però del tutto convincente la conclusione che, anziché individuare le varie funzioni d'uno stesso tono ideologico, pretende di riconoscere la stessa risposta ad una «realtà politica».

Che il governo tirannico non sia meno legittimo di quello democratico è argomentazione attribuita da Platone a Trasimaco (cfr. *Repubblica* 338E-339A), che riporta ogni norma di giustizia (δίκαιον) a quel che conviene al potere costituito (τὸ τῆς καθεστηκυίας ἀρχῆς συμφέρον).

personaggio, che, pure nella loro pregnanza epigrammatica, ben si dovevano prestare ad essere ricordate e tramandate, ma considerare con attenzione tutto l'arco della grande scena con i tre discorsi. Si vedrà cosí che accanto alla suggestione del richiamo al pensiero politico di Crizia altre non meno importanti suggestioni ben presto si affacciano.

POLINICE Semplice è per sua natura il discorso della verità e il giusto non ha bisogno di variopinte interpretazioni perché possiede già la propria misura; è il discorso ingiusto che intrinsecamente malato abbisogna di farmaci ingegnosi.

Io dunque, avendo a cuore la mia e la sua sorte piú della reggia del padre, volendo sfuggire alle maledizioni che egli aveva una volta pronunciate contro di noi, me ne andai via di mia scelta da questa terra, lasciando a lui la signoria sulla patria per il giro d'un anno, per governare a mia volta quando fosse stato il mio turno, e non entrare in odio e invidia con lui, procurandoci e subendo del male, come sta avvenendo. Costui allora, lodati questi propositi e dopo aver giurato sugli dei, non compí nulla di quel che aveva promesso, ma si tenne la signoria e anche la mia parte di reggia. Anche ora, se mi si dà il mio, sono pronto ad abbandonare l'esercito fuori da questa terra e ad abitare la mia casa quando sia il mio turno, e a cederla a costui per un tempo uguale quando è la sua volta. Non voglio distruggere la patria, accostare alle sue torri i pioli delle solide scale, ma se non mi sarà fatta giustizia sono disposto a farlo. Chiamo i demoni a testimoni di questo: avendo in tutto agito con giustizia, in sprezzo alla giustizia sono privato della patria nel modo piú empio.

Ho detto ogni cosa com'è, madre, senza accumulare grovigli di parole; mi sembra che il giusto valga per gli smaliziati come per la gente alla buona.

CORO A me, che pure non sono cresciuta in terra greca, il tuo discorso appare assennato.

ETEOCLE Se bellezza e valentia fossero per tutti lo stesso non ci sarebbe contesa tra gli uomini; nulla c'è invece per i mortali di simile o di uguale, tranne i nomi che si dànno, ma la realtà non è tale.

Io quindi, madre, senza nulla nascondere parlerò: arriverei dove sorgono il sole e gli astri e dove sprofon-

dano sotto terra, se ne fossi capace, per possedere la piú grande delle divinità, Tirannide. Perché il bene, madre, non penso sia cedere ad un altro piuttosto che conservare per sé. È viltà quando si perde il piú e si accetta il meno. Sarei pieno di vergogna inoltre se costui che viene armato per distruggere la regione ricevesse quel che vuole; questo sarebbe di biasimo per Tebe, se per paura della lancia micenea cedessi il mio scettro in potestà di costui. Occorreva, madre, che lui non tentasse le trattative con le armi, perché la parola elimina quel che anche il ferro dei nemici può fare. Se però in altro modo vuole abitare questa terra lo può, ma io non gliela cederò spontaneamente. Servirò a costui quando mi è possibile governare? Adesso venga pure il fuoco, vengano le spade; aggiogate i cavalli, riempite la pianura di carri perché io non debba cedere a costui la mia tirannide. Se è necessario essere iniqui, la migliore iniquità è quella per la tirannide, e per il resto si usi pure la pietà.

CORO Ben parlare non si dovrebbe se non su belle azioni, e questa non è bella, ma amara per la giustizia.

GIOCASTA Eteocle, figlio, non tutti i mali sono legati alla vecchiaia, ma l'esperienza ha da dire qualcosa di piú accorto dei giovani. Perché sei tutto preso, figlio mio, per il peggiore dei demoni, Ambizione? Non farlo; è iniqua questa dea. In molte case e città felici è entrata e uscita per la rovina di chi l'ha frequentata. Ed è per lei che tu perdi la testa. Ma è meglio, figlio, onorare Uguaglianza, che gli amici con gli amici, le città con le città, gli alleati con gli alleati costantemente tiene uniti. L'uguale è motivo di stabilità tra gli uomini, contro il piú invece sempre nemico si pone il meno e dà inizio al giorno dell'ostilità. Per gli uomini Uguaglianza ha stabilito le misure e i pesi della bilancia, e ha definito il numero. L'oscura palpebra della notte e la luce del sole di uguale passo percorrono il ciclo dell'anno, e nessuno di essi serba rancore, quando è vinto dall'altro. Se dunque sole e notte accettano la sovranità della misura, sarai tu a non sopportare di cedere a costui un'uguale parte di eredità? Dove dunque è la giustizia?

Perché stimi tanto la tirannide, una fortunata iniquità, e pensi importante riuscire oggetto di ammirazione? È cosa vuota. O vuoi molto soffrire molto possedendo? Che è dunque il di piú? Soltanto un nome, perché a chi è davvero saggio basta il sufficiente. I beni non sono pro-

prietà privata dei mortali, in possesso di quel che è degli dei, noi ne siamo i curatori, ma quando essi vogliono, se lo riprendono indietro. Orsú, se ti interrogassi ponendoti due alternative, mantenere la tirannide o salvare la città, dirai di voler la tirannide? Se costui però ti vincesse dovresti vedere domata questa rocca di Tebe, dovresti vedere molte fanciulle schiave maltrattate dalla violenza di uomini nemici. La ricchezza che tu cerchi di possedere sarà per Tebe dolorosa, e ambizioso tu.

Erano per te queste parole. A te invece, Polinice, dico: Adrasto ti ha fatto oggetto di grazie dissennate, e da insensato anche tu sei venuto a distruggere la città. Dimmi, se arriverai a conquistare questa terra, che mai ciò accada, per gli dei, come leverai il trofeo a Zeus? Come, dopo aver preso la patria, darai inizio ai sacrifici, e come traccerai sulle spoglie l'iscrizione presso le correnti dell'Inaco? Avendo incendiato Tebe, Polinice ha deposto questi scudi agli dei? Che non ti tocchi mai questa fama presso i Greci, figlio mio. Se invece sarai sconfitto e s'imporranno le sorti di costui, come farai ritorno ad Argo lasciando migliaia di morti? Qualcuno certo dirà: «O Adrasto, hai stabilito funeste promesse e siamo caduti in rovina per il matrimonio di una sola sposa». Due mali t'incombono sopra, figlio: restar privo di quelli e cadere nel mezzo di questi. Lascia perdere il troppo, lascia perdere. La follia di due, quando si muove ad un unico scopo è il male peggiore.

(Euripide, *Fenicie*, vv. 469-585).

Già dalle prime battute della grande scena a tre il riferimento appare religioso. I diritti di Polinice sono garantiti dagli dei, ed egli invoca a testimonianza i demoni; l'azione, il prevaricare politico di Eteocle è perciò un agire empio. Continuando la metafora religiosa (ma quanto si può veramente definire metafora?), Eteocle gli risponde che la Tirannide è la dea piú grande; né diverso ambito lessicale è quello in cui si muove Giocasta, che confuta Eteocle e la sua esaltazione del potere. Dea ingiusta è Ambizione e la tirannide fortunata ingiustizia; ad esse Giocasta oppone Uguaglianza, che regola la società degli uomini cosí come l'armonia della natura. Il gioco delle personificazioni non si limita, come si vede, alla tirannide.

Divinità sorgono, giuste e ingiuste, l'una contrapposta all'altra. Né ci si arresta qui: in una scena successiva, nelle ultime parole che pronuncia, quasi un testamento prima di uscire allo scontro mortale col fratello, Eteocle invita ad invocare Cautela, la dea più utile a chi deve serbare il potere.

Se dunque metafora religiosa c'è, non riguarda soltanto la tirannide, ma si estende a coprire tutta questa parte della tragedia. Nelle *Fenicie* il contrasto tra tirannide e uguaglianza è dunque presentato nella mediazione del linguaggio religioso. Persino nella implicita dichiarazione di empietà del tiranno il discorso è ancorato alla religione, la *pietas* religiosa viene separata dall'esercizio del potere tirannico.

Ma vi è un'altra mediazione, un'altra suggestione cui lo spettatore è soggetto, la veste retorica che si rivela nella costruzione simmetrica della disputa: battute di uguale lunghezza (27 versi Polinice, 26 Eteocle) con uguale struttura interna [1], un proemio di quattro versi che non riguarda direttamente l'oggetto della disputa ma la possibilità di pronunciare un discorso chiaro e non ambiguo. Per Polinice il discorso della verità è per sua natura semplice, Eteocle al contrario insiste sulla impossibilità di intendersi quando si usano parole non univoche. Entrambi poi, Polinice ed Eteocle, passano dal piano della riflessione gnomica generale alla considerazione della situazione particolare con un «io» collocato in posizione enfatica [2].

Un rigoroso rituale retorico dunque, per nulla nuovo nella tragedia, a disciplinare un linguaggio essenzialmente religioso in cui si esprime un contrasto politico. Tutto per illustrare una vicenda del mito. Tale è la complessità di questa scena. Non sarebbe opportuno tralasciare alcuno di questi aspetti, perché è nel gioco della loro combinazione che acquistano pieno significato le allusioni alla realtà storica e il carattere del personaggio: Crizia ed Eteocle, tra i quali la retorica, il linguaggio, il mito si pongono per collegarli e insieme per mantenerli distinti.

[1] Se poi si accetta con Chapoutier l'espunzione del v. 480 («plat et faible») proposta da Dindorf, si ha simmetria completa.

[2] ἐγὼ δέ... (v. 473); ἐγὼ γάρ (v. 503).

La distanza che separa Crizia da Eteocle, pur cosí ampia e complessa, è tutta riassunta e concentrata nella finzione scenica. Il mito è dinnanzi agli spettatori: sta accadendo anche se tutti già sanno che esso si è concluso e come si è concluso. E quando l'attore parla lí c'è Eteocle, e Crizia è lontano. È vivo Eteocle ed è viva Giocasta, ed è viva ancora la speranza di Giocasta di conciliare i figli e di evitare la strage. Questa speranza, come il dolore, lo sdegno, la gioia della scena li coinvolge e li trascina lontano. Ma la gnome li riporta indietro, li restituisce a loro stessi, sospende, senza spezzare, il gioco scenico; ne usa tutta la carica suggestiva per imporre loro, dietro la maschera dell'attore, un discorso che esce dal mito e dalla vicenda che si rappresenta.

Il discorso di Eteocle è un discorso risentito: tutto quel che egli dice trova il suo tono giusto quando venga pronunciato con accento d'ira e di paura insieme. Tanto piú efficace dunque diventa lo schema retorico del discorso quanto piú forte appare il contrasto tra la condizione psicologica del personaggio e il rigore apparentemente freddo e distaccato del prologo metodologico. Anche questo contrasto di tumulto passionale e rigore dimostrativo non è nuovo nella tragedia, né appare contraddittorio se non ad un lettore non teatrale, malinconicamente ancorato ad una tipologia naturalistica.

Che Eteocle sia adirato e timoroso insieme ci è detto da Giocasta, ed è indicazione per lo spettatore che non può vedere ira e timore dipingersi sotto la maschera tragica. Quando Polinice parla, Eteocle rimane terribile nello sguardo e ansante per l'ira, è come se vedesse dinnanzi a sé Gorgone e non il proprio fratello (vv. 454-56). Come sempre, l'indicazione della controscena c'è data da un altro personaggio. L'attore che fa la parte di Eteocle sta muto dietro la maschera, non può atteggiare il proprio viso; tutt'al piú avrà mosso qualche passo, seppure ne usava muovere un attore senza parlare. Ma l'indicazione della controscena è importante, è indispensabile a dare il tono d'inizio della battuta successiva. Perché egli non interrompe il discorso di Polinice, ma attende che il corifeo col suo breve intervento gli restituisca la parola. E anche al-

lora non prorompe, ma pronuncia i quattro versi del prologo gnomico. Il rituale della disputa è rispettato, ma per lo spettatore lo sguardo è rimasto terribile e il discorso di Eteocle non rivendica giustizia ma afferma la necessità del valore e dell'onore. Sarebbe viltà prendersi il meno lasciando perdere il piú, e sarebbe biasimevole per Tebe che il suo re cedesse a delle minacce. In pochi versi sono comprese tutte le giustificazioni della tirannide. Eteocle, che sembra conservare nello sguardo il corruccio dell'eroe omerico, ne ricorda la morale: egli teme la viltà e il biasimo. C'è la morale omerica, ma in qualche modo capovolta: non il coraggio e la lode sono qui i protagonisti, ma i loro opposti dei quali Eteocle si vergogna. Se si volesse colorire psicologicamente il personaggio, si potrebbe dire che dietro lo sguardo terribile dell'eroe omerico si cela il timore di non essere all'altezza della propria parte. Ma questa coloritura patetica, che forse potrebbe anche servire ad un moderno interprete di Eteocle, resta estranea ad Euripide. La contraddittorietà di Eteocle non è patetica, non sta nella sua inadeguatezza sentimentale, ma riguarda il ruolo che egli si è assunto. È il «di piú», la cui conquista è da Eteocle presentata come ragione suprema, e la cui rinuncia come viltà e biasimo, è proprio il «di piú» che Giocasta dichiara null'altro che una vana parola. «Servirò a costui quando mi è possibile governare?» (v. 520) si chiede Eteocle. Sarebbe, è chiaro, il massimo dell'insensatezza. Ma Giocasta, solo trenta versi dopo, rovescia radicalmente questa morale: «Che è dunque il di piú? Soltanto un nome, perché a chi è davvero saggio basta il sufficiente»[1]. Il travestimento omerico di Eteocle è fallito: scontratosi con una morale che si fonda sul sufficiente e che trova nell'uguaglianza delle sufficienze la propria giustificazione, la ricerca del di piú si mostra ricerca vana, di un nome. L'ambizione di Eteocle non è d'altronde omerica ricerca della gloria ma della ricchezza. Dietro il di piú ch'egli rivendica e che viola la legge universale dell'uguaglianza ed è perciò empietà, non

[1] vv. 553-54: τά γ' ἀρκοῦνθ' ἱκανὰ τοῖς γε σώφροσι. *Si ricordi il motto di Capaneo,* μέτρια δ' ἐξαρκεῖν (EURIPIDE, *Supplici*, v. 866). La gnome è tutta spostata verso il IV secolo; cfr. SENOFONTE, *Memorabili* I, II 1.

vi è la disuguaglianza di Achille, ma un'altra disuguaglianza assai meno lontana dallo spettatore ateniese. A Tebe sarà funesta la ricchezza vagheggiata da Eteocle; cosí si conclude la prima parte della *rhesis* di Giocasta, che definisce e condanna la condotta del figlio. Ma nel suo discorso Giocasta non confuta soltanto questo aspetto dell'elogio della tirannide pronunciato prima. Valore e onore, o meglio i loro contrari, viltà e biasimo, sono i punti di riferimento di Eteocle: per sfuggire a viltà e biasimo di cui si vergogna, chi ha piú potere non deve cederlo. Tale affermazione di forza non osa però presentarsi senza travestimento. Non è Crizia che qui parla: la forza che Eteocle rivendica non serve a difendere solo il tiranno, ma tutta Tebe; se la paura delle armi micenee lo inducesse a cedere lo scettro il biasimo ricadrebbe sulla città intera. L'onore dell'eroe si allarga all'onore della città. La condotta di Achille può conservare il proprio valore se diventa la condotta di tutta la polis. Eteocle, inseguendo questa sublimazione, pone dinnanzi a Tebe Micene: non dunque la lotta di Eteocle contro Polinice per l'esclusività del potere, ma dei Tebani contro i Micenei per l'onore della patria. Né questo resta accenno isolato. Quando la scena, abbandonando il rituale retorico della disputa macrologica, si frange in sticomitie e antilabai, tace la voce mediatrice di Giocasta e il contrasto si ravviva col passaggio al ritmo tetrametrico: Eteocle piú volte rinfaccia l'estraneità al fratello. È a Micene che Polinice deve invocare gli dei, ad Argo deve pensare quando sulle sue labbra appare l'esclamazione «o città», perché egli è nemico della patria (v. 609). Ma ciò che Eteocle dice ha già avuto una smentita nel discorso di Giocasta: il patriottismo del tiranno non è che una parola, cosí come la sua superiorità. È vero, Polinice è giunto con le truppe argive per distruggere la città, il suo scopo è conquistare la patria; il suo comportamento è perciò in ogni caso votato al fallimento, l'alternativa che egli si è scelta non ammette esito felice: o la sconfitta e la morte o la vittoria e l'asservimento della sua patria. La sua vittoria non è infatti se non la caduta di Tebe; Polinice è presentato dalla madre come l'antagonista della sua città, per lui dunque non

c'è possibilità di successo, perché la vittoria sarebbe ancora piú luttuosa della sconfitta. Ma Eteocle? Egli si pretende il paladino di Tebe, l'onore e il biasimo suoi coincidono, a suo dire, con l'onore e il biasimo dell'intera città, in lui e nelle sue decisioni la città vive e si riconosce, non può non riconoscersi. Giocasta lo nega, e se non giunge a ripetere l'Emone sofocleo («si può forse chiamare città quella che è in potere di un solo?») stabilisce nondimeno una netta antitesi tra la conservazione del potere e la sopravvivenza della polis. Posto dinnanzi a questa alternativa, Eteocle affermerà di preferire il potere? In ogni caso la sua argomentazione principale è scalzata: non soltanto il tiranno non rappresenta la città, il suo onore non è l'onore della città, ma anzi la conservazione stessa della città si presenta in alternativa alla conservazione della tirannide. O il tiranno dunque o la polis. Perché la città trova la propria vita nel rispetto dell'uguaglianza.

Se questo è il nocciolo che possiamo definire grosso modo politico del discorso di Giocasta, la rete dei riferimenti ha pretese cosmologiche (il giorno e la notte, gli astri, il numero ecc.), e il linguaggio è quello della religione. La metafora religiosa sostenuta dalle frequenti personificazioni non pone in secondo piano la città, ma anzi ne fa il centro del discorso, il punto di riferimento obbligato di tutte le posizioni, di quella di Polinice non meno di quella di Eteocle o di Giocasta. Né Eteocle né Polinice hanno, lo si è visto, un'alternativa di successo, e ciò perché la loro condotta è comunque in contraddizione con la salvezza della polis.

Linguaggio religioso, contenuto politico, questi due elementi non sono ancora sufficienti a dar conto dello sviluppo della vicenda tragica. È nella caratterizzazione dei personaggi che questa trova la propria specificità, e soprattutto nella caratterizzazione di Eteocle. Della sua irosità ci testimonia lo sguardo terribile che con l'aiuto delle parole di Giocasta lo spettatore doveva immaginare sul viso dell'attore, irosità mista a timore e a diffidenza. Di questo timore è testimone anche l'invocazione con la quale Eteocle esce di scena per andare alla morte. È Cautela (*Eulabeia*) cui il tiranno rivolge il suo pensiero, la dea piú

utile, quella che ha guidato il suo agire, cui egli affida la salvezza della città.

A queste due connotazioni psicologiche del personaggio altre due si aggiungono, piú vistose, che trovano ricorrente conferma nelle parole sue e degli antagonisti. Anzitutto l'ambizione al successo, suggerita o dichiarata a piú riprese, in cui infine consiste la ricerca e la difesa del di piú. Ambizioso Eteocle, ma solo di ricchezza; ambizioso, ma soprattutto empio, che si è comportato con grande empietà privando il fratello della patria, che riconosce di avere già in altro tempo fatto torto a Tiresia, il sacerdote di Apollo, e alla sua arte divinatoria. Eteocle adora anch'egli due divinità, Tirannide e Cautela. Ma Tirannide è una divinità che si pone contro tutte le altre e le nega, che nega il rispetto dei vincoli religiosi e di quelli di sangue. Comprensibile perciò che Eteocle, prima di scomparire, affidando al suo consigliere Creonte quello che si può considerare il suo testamento, proibisce il seppellimento del fratello Polinice e prescrive la pena di morte per il trasgressore, «anche se fosse uno dei nostri» (v. 777). L'empietà che la tradizione mitologica attribuiva solitamente a Creonte viene qui da Euripide riportata ad Eteocle, a compirne fin nelle ultime parole, la figura e i caratteri del tiranno. Ma anche se il piú marcato aspetto della caratterizzazione del personaggio ci riconduce all'ambito religioso, la notazione distintiva che fa di Eteocle un personaggio drammatico appare la smodatezza del suo desiderio. Il suo fallimento è l'impossibilità di sovvertire una generale regola di equilibrio e di distribuzione. Al tiranno, sempre pieno di nuovi desideri, la gnome di Giocasta oppone il saggio che si accontenta del sufficiente. E l'autosufficienza del saggio convalida secondo questa dialettica non soltanto l'equilibrio misurato della natura, ma anche l'equità intrinseca nell'organizzazione della città. Negazione dell'ordine naturale e negazione dell'ordine politico trovano nel tiranno il loro comune campione, un campione divenuto consapevole dello stravolgimento dei valori che lo guida, e che di questo stravolgimento si è fatto coerente sostenitore.

Ben diversa complessità in Edipo. Tanto diverso il personaggio che può sembrare inopportuno includerlo in questa rassegna. Edipo non è certo un tiranno: diverso da quello degli altri personaggi tirannici è il suo ruolo nella tragedia, diverso il suo rapporto col pubblico; la parte di Edipo non è parte di deuteragonista, di polo negativo in una dialettica drammatica che può contare anche e soprattutto su un polo positivo, la figura dell'antitiranno. Nelle tragedie che abbiamo fin qui esaminato al tiranno si opponeva infatti sempre, pur con mediazioni spettacolari diverse, un antagonista. L'eroe o il gruppo d'eroi, presente o ricordato sulla scena, cui necessariamente si rivolge la simpatia del pubblico, che anche sconfitto ed eliminato nel gioco della finzione scenica sopravvive gnomicamente nella memoria dello spettatore, è assunto a modello di comportamento morale.

Tuttavia l'*Edipo Re* sofocleo, proprio per la figura del suo protagonista ci è servita, e non marginalmente, alla definizione dei tratti connotativi essenziali della figura del tiranno delineata nel secondo capitolo. È stato fatto un indebito saccheggio, una forzata estrapolazione di coincidenze casuali e particolari, inessenziali alla tragedia di Sofocle? Sembra di no. Se si considera ora, senza preoccupazioni di dettaglio, l'arco complessivo della vicenda drammatica di Edipo, è facile riconoscervi tre tempi. Edipo al suo apparire in scena, ed è non a caso il primo verso della tragedia, definisce col suo stesso linguaggio il ruolo che gli è unanimemente riconosciuto di buon sovrano. Si è già visto nel particolare delle citazioni testuali l'accorto disegno di rispondenze che Sofocle traccia nel corso del prologo dialogato: alle battute di Edipo corrispondono esattamente le parole del sacerdote. Il potere di Edipo è venerato dai Tebani, che si attendono da lui la liberazione dalla pestilenza cosí come in passato egli li liberò dalla sfinge. Tutte le citazioni attinenti la definizione del tiranno, citazioni che hanno messo in luce non solo brani gnomici, ma anche brani d'intensa concitazione drammatica, derivano invece dalla seconda parte della tragedia. Qui all'Edipo buon sovrano succede un Edipo despota intol-

lerante che non teme neppure di giungere alla blasfemia e all'empietà. Da ultimo, dopo la rivelazione della propria identità, l'Edipo che punisce se stesso. Edipo apre e chiude la tragedia, ed è sempre presente sulla scena salvo le prime battute del terzo episodio quando la sua assenza serve drammaticamente a fare di Giocasta l'unica allocutrice del servo corinzio annunciatore della morte di Polibo. I mutamenti progressivi di Edipo sono i mutamenti stessi dello sviluppo della tragedia, il suo maturare, il suo esplodere finale. È lo stesso personaggio che si trasforma nello spazio ristretto del tempo scenico, ma riassumendo in questo tempo le vicende di un'intera vita. Nulla di questa vita è soltanto alluso, tutto è rievocato nel momento in cui trova la propria collocazione di elemento drammatico che determina lo sviluppo successivo dell'azione [1]. La straordinaria abilità compositiva presenta ogni particolare come drammaticamente indispensabile; è perciò comprensibile la predilezione aristotelica per questa tragedia. Se si pretende ora di insistere soltanto su un aspetto, una fase della tragedia, non è certo per ritagliare dall'insieme della vicenda drammatica una serie di luoghi assumendoli nella loro assolutezza e stravolgendone il significato. Al contrario, quel che piú interessa nell'*Edipo* per la definizione del nostro problema è la specifica funzionalità drammatica che questi passi rivelano. Sofocle usa sí del modello del tiranno e lo arricchisce di nuove notazioni e sfumature cosí come aveva già fatto nell'*Antigone*, ma qui il tiranno non è personaggio chiaramente identificabile dall'inizio alla conclusione della vicenda cui contrapporre uno o piú antagonisti, non è figura di comprimario. Si trova all'interno stesso del personaggio d'Edipo, pur senza esaurirlo, è un suo momento, una sua fase drammatica, che corrisponde ad una fase drammatica della tragedia, dalla prima criptica rivelazione di Tiresia al manifestarsi

[1] Omettendo qui una rassegna della bibliografia sofoclea dedicata alla composizione dell'*Edipo*, che riuscirebbe necessariamente lacunosa, può essere interessante ricordare le acute osservazioni di due non filologi sul «tempo drammatico» di questa tragedia, dalle quali emerge con chiarezza la funzione di prisma dell'azione drammatica esercitata dal personaggio: cfr. F. FERGUSON, *Idea di un teatro*, trad. it. Milano 1957, pp. 21 sgg. e P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, trad. it. Torino 1962, pp. 15 sgg.

senza possibilità d'equivoco della verità. È questo il tempo della *tirannia*, il tempo in cui Edipo ne presenta tutte le connotazioni piú tipiche: l'ira, la paura, la presunzione dell'avidità altrui, il sospetto, l'empietà. Egli giunge a rovesciare la propria immagine iniziale, l'immagine del buon re, paternamente sollecito dei suoi sudditi. Cosí infatti egli era apparso nel prologo:

> Miseri figli, noto, non ignoto, mi è quel che venite a supplicare. So bene che tutti soffrite, ma pur soffrendo non v'è uno di voi che soffra quanto me. Il dolore vostro ad uno solo è rivolto: ciascuno piange solo se stesso e nessun altro, ma la mia anima geme per la città, per me e per te, ugualmente. Non è quindi nel giaciglio del sonno che mi sorprendete, ma dopo che ho già versato molte lacrime, sappiatelo, dopo che errando con la mente molte vie ho percorso. Ho scoperto un unico rimedio dopo attento guardare e ad esso ho già ricorso: il figlio di Meneceo, Creonte, mio cognato, ho mandato a Pito, alle case di Febo, perché chiedesse che ho da fare, che ho da dire per salvare questa città. Ma il giorno ormai m'angustia, misurato sul tempo trascorso: che fa? Piú del giusto manca, piú del tempo dovuto. Quando sarà giunto, allora sarò io colpevole se non farò tutto quanto indica il dio. (Sofocle, *Edipo Re*, vv. 58-77).

Come si vede, elemento essenziale a caratterizzare il buon governo di Edipo è il suo rapporto col sacerdote al quale risponde e con il dio al quale chiede indicazioni. Il suo affetto e la sua sollecitudine paterna sono garantiti e trovano significato e compimento nella sua *pietas* religiosa. Appare dunque di particolare efficacia drammatica la contrapposizione scenica che segue assai ravvicinata e segna il concludersi della prima parte, soltanto introduttiva, della tragedia. Nella scena con Tiresia, che è sacerdote ed indovino ad un tempo, Edipo si caratterizza diversamente. Le battute di Creonte e di Tiresia gli suonano confuse e minacciose. Di questo primo sospetto, oscuro per Edipo, chiaro invece per lo spettatore, per il quale costituisce il primo annuncio della funesta rivelazione finale, Sofocle si giova per far divergere i due angoli visuali, quello del personaggio protagonista e quello dello spettatore. Edipo si allontana cosí sempre di piú dalla possibilità di scoprire

il mistero di cui è alla ricerca, si priva da sé degli strumenti che gli permetterebbero la scoperta [1]. È tratto senza rimedio fuori strada sí che la rivelazione finale lo colga ancor piú impreparato e faccia precipitare con maggiore immediatezza l'azione. È per questo cammino deviante che Sofocle si giova della figura del tiranno: la tirannide permette di stravolgere il personaggio di Edipo, di straniarlo e di contrapporlo agli altri, di trasformare il padre dei suoi sudditi in un dominatore solitario, separato dagli uomini da una barriera di reciproca paura. È la paura che fa scattare il processo di rapida trasformazione, è la paura che suscita l'ira, veicolo di ogni altra degenerazione, sí che Edipo solo poco piú di trecento versi dopo quelli citati appare già profondamente mutato:

> EDIPO O ricchezza, arte che oltrepassa l'arte, con una vita desiderabile quanta invidia vi portate nascosta dentro, se proprio per questo potere, che dalla città m'è stato messo nelle mani, non richiesto, Creonte, il fido, l'amico di sempre, con occulti inganni desidera scacciarmi, e ha istigato questo mago tessitore d'imbrogli, ciarlatano fraudolento, che vede soltanto nel guadagno, ed è cieco nella sua arte. Perché, dimmi un po': quando tu indovini chiaramente? Come mai, quando c'era la cagna che cantava non hai offerto agli uomini di questa città la parola liberatrice? Eppure l'enigma non era cosa da esser spiegata dal primo venuto, ma richiedeva arte divinatoria. Ma tu non hai mostrato di averla appresa né dagli uccelli né dagli dei; arrivato invece io, quest'Edipo di nulla edotto, la feci smettere, fondandomi sulla ragione, senza imparar nulla dagli uccelli. Questo è chi tu tenti di scacciare, pensando che starai in piedi accanto al trono di Creonte. Vi pentirete, credo, tu e quello che con te è d'accordo di espellermi: se non mi apparissi vecchio ti farei capire con la sofferenza che cosa sei arrivato a pensare.
>
> CORO A noi sembra, Edipo, che le parole di quest'uomo e le tue siano nate dall'ira. Non di queste c'è bisogno, ma di risolvere nel modo migliore gli oracoli del dio, a questo dobbiamo guardare.

[1] Qui sta essenzialmente il carattere di ambiguità o di ironia che una parte importante della critica ha messo in luce; cfr. STANFORD, *Ambiguity* cit., pp. 163 sgg. e piú recentemente VERNANT, *Ambiguità* cit.

TIRESIA Anche se tu hai un potere assoluto occorre garantire l'uguaglianza di una replica che usi uguali argomenti, perché anch'io ho diritto a questo. Non di te in alcun modo io vivo schiavo, ma del Lossia, e non sarò mai iscritto sotto la tutela di Creonte.

(vv. 380-410).

Dal brano emerge con molta chiarezza come tutta la caratterizzazione tirannica di Edipo sia essenzialmente rivolta a determinare la negazione della *pietas* religiosa. È l'empietà il carattere dominante della tirannicità di Edipo: il suo rifiuto non soltanto dell'autorità di Tiresia, sospettato di tradimento e di aspirazioni sovversive, ma dell'autorità stessa dell'oracolo e della mantica in generale. La contrapposizione tra la ragione (*gnome*) e i segni offerti dalla divinità secondo un codice che richiede interpreti autorizzati, costituisce in un certo senso una giustificazione *post factum* della sua disobbedienza all'oracolo. Il contesto indica chiaramente che l'opposizione di Edipo alla rivelazione del dio non ha la funzione di celebrare la nuova forma dell'intelligenza umana, la ragione «laica» che opera ignorando non che l'aiuto l'esistenza stessa della divinità[1]. La requisitoria di Edipo è presentata scenicamente come l'espressione di un fenomeno degenerativo: è un discorso da tiranno, non da uomo libero, che pregiudica la conoscenza della verità, oscura e non illumina la condotta da seguire. Se Sofocle ha voluto qui rappresentare forme nuove di pensiero, agnostiche o addirittura irriverenti verso la sapienza sacra del dio, lo ha fatto per proporle alla disapprovazione del pubblico. La collocazione del discorso di Edipo non ammette incertezze: egli è il tiranno, il suo discorso, come sottolinea il coro, è mosso dall'ira, il sospetto di Tiresia è che Edipo non gli conceda neppure il diritto di replica. L'inizio della risposta del sacerdote che si è voluto citare appare ridondante di una terminologia non sacerdotale, ma politica: egli si vuole garantire della stessa possibilità di parlare su un piede

[1] Diversa è la spiegazione dell'empietà di Edipo che dà VERNANT (*Ambiguità* cit., p. 99): «Perché, il tiranno *isotheos*, al pari della belva feroce, non riconosce le regole del gioco che nella sua specularità contraddittoria costituiscono la base della città umana».

di uguaglianza. È questo il termine sul quale Tiresia insiste, né l'insistenza poteva sfuggire allo spettatore ateniese [1].

Il volto tirannico di Edipo ha quindi contemporaneamente una funzione drammatica e un valore gnomico. Rende accettabile l'incomprensione del protagonista, pur proteso al riconoscimento del colpevole, di fronte al rivelarsi sempre piú evidente della verità, e assicura cosí un crescendo di tensione teatrale nel distacco sempre maggiore tra quello che a Edipo è rivelato e quel ch'egli accetta di capire. L'autoinganno che si produce, l'autoaccecamento spirituale è l'elemento su cui Sofocle gioca per costruire il crescendo di tensione fino al precipitare finale, quando cede ogni possibilità di fraintendimento e la verità appare in tutta la sua imprevista evidenza. Edipo, ormai tiranno, ne è sconvolto piú di quel che sarebbe stato il buon paterno sovrano delle prime scene, il suo crollo è piú clamoroso, la distruzione anche intima del personaggio piú schiacciante.

Si comprende dunque perché sia tanto importante per lo sviluppo complessivo della vicenda drammatica la costruzione del tiranno che significativamente occupa il centro della tragedia. Gran parte del secondo episodio è infatti dedicato al rivelarsi della tirannicità nascosta di Edipo, al manifestarsi dei suoi sospetti, alle accuse che egli rivolge a Creonte, e a vere e proprie brevi trattazioni gnomiche sui caratteri della tirannide. Si delinea allora anche un opposto modello di vita. È la replica di Creonte:

> No, se tu mi dessi retta come te l'ho data io. Guarda anzitutto questo: se credi che si possa preferire governare in mezzo alle paure al riposare tranquillo godendo di uguale potere. Io non sono nato per sognare d'esser sovrano piuttosto che agire sovranamente, e con me nessun altro che sappia esser saggio. Ora ricevo da te tutto senza timori, ma se governassi io dovrei fare molte cose anche contro voglia. Come dunque mi potrebbe esser piú cara la tirannide di un potere e di una signoria liberi da preoccupazioni? Non sono cosí accecato da voler altro che un lustro vantaggioso.

[1] ἐξισωτέον τὸ γοῦν | ἴσ' ἀντιλέξαι.

Ora sto bene con tutti e tutti mi amano, ora chi ha bisogno di te viene a *chiamare* me, perché per lui il successo dipende tutto di qui. Come dunque potrei lasciar questa vita per quella? Non può esserci una mente malvagia che ragioni bene. Non son fatto per accarezzare quest'idea, né mai sopporterei di farlo con un complice. La prova di ciò? Va' a Pito e ascolta i *responsi*, se *te li* ho riferiti chiaramente. Ancora: se arrivi a provare che io ho tramato qualche cosa in comune con l'indovino, non mandarmi a morte con un solo voto, ma con due, il tuo e il mio, se arrivi alla prova, ma non mi accusare per un oscuro pensiero, senza indizi. Non è giusto stimare senza *fondamento* buoni i malvagi, né malvagi i buoni; e gettar via un buon amico è secondo me come gettar via della propria vita quel che piú s'ama. Col tempo avrai conoscenza sicura di queste cose, perché è solo il tempo che rivela l'uomo giusto, mentre il malvagio lo puoi riconoscere anche in *una sola giornata*. (vv. 583-615).

In questa battuta alla preoccupazione di Creonte di allontanare da sé il sospetto di un complotto s'intreccia l'effetto gnomico di delineare, sul piano dell'*utilità* psicologica individuale, l'inopportunità della tirannide [1]. Parallelo e definitivo rifiuto del tiranno e di quel che egli significa viene agli spettatori nel canto corale che sta alla conclusione di questo secondo episodio. Il secondo stasimo, che si è già citato alla fine del secondo capitolo, indirizzato, come tutti i cori dell'*Edipo*, al dio di Delfi [2], segna la condanna religiosa della tirannide come empietà, infrazione religiosa operata da un atteggiamento di prepotenza (*hybris*): «la prepotenza genera il tiranno» (v. 873). È proprio in questo stasimo che la doppia funzione del secondo episodio viene ripresa ed esplicata: Edipo s'allontana sempre di piú dalla conoscenza della verità perché si rivela tiranno, e la sua tirannicità ha un'origine assai

[1] Nella *rhesis* di Creonte non vi è aperta opposizione tra vita del tiranno e vita del privato, ma è chiara la descrizione in negativo della tirannide che provoca paura (φόβος) e sofferenza (λύπη) e che è privazione di libertà (κἂν ἄκων ἔδρων). Mentre poi Creonte ha come espressione chiave σωφρονεῖν, Edipo nella replica (v. 620) ribadisce il suo rifiuto dell'indugio (ἡσυχάζειν) che è, nella *pubblicistica* del tempo, connotazione di σωφροσύνη.

[2] Su quest'aspetto della tragedia, cosí come sul personaggio di Tiresia, cfr. piú ampiamente Appendice 8.

precisa: è la prepotenza, la sua *hybris*. Una *hybris* che non appare inizialmente in aperte manifestazioni di violenza o di crudeltà, ma ha un sicuro insopprimibile segno nel sostanziale rifiuto di seguire le strade indicate dalla divinità e dai suoi ministri. La sanzione del canto corale che sta a metà della tragedia e segna con chiarezza il centro dell'arco drammatico è soprattutto fondata sulla caratterizzazione della tirannide come empietà.

La figura del tiranno ricavata, per cosí dire, dall'interno del personaggio di Edipo acquista quindi una propria autonomia gnomica d'importanza non inferiore alla propria funzionalità drammatica; anche nella compattezza piú volte ribadita dello svolgersi della tragedia sofoclea si riafferma cosí un tratto fondamentale dello spettacolo tragico ateniese, l'allargarsi del discorso oltre i limiti della finzione scenica con un coinvolgimento piú diretto del pubblico. Per questo, pur in tutta la sua particolare specificità, anche l'*Edipo* appartiene a una fenomenologia del tiranno.

Certo, sia nella contrapposizione Edipo-Tiresia, con la quale inizia il processo di degenerazione psicologica del protagonista, sia dalla condanna riassuntiva e finale della tirannide come empietà, pronunciata in un coro dedicato al dio di Delfi, appare evidente che la chiave rappresentativa della figura del tiranno è per Sofocle essenzialmente religiosa. L'opposizione Edipo-Delfi ha fatto richiamare un'opposizione Atene-Delfi, e ancor piú precisamente Pericle-Delfi. Ma questo è problema che coinvolge il significato complessivo dell'*Edipo Re*, come del resto della produzione sofoclea[1].

[1] E della stessa figura di Sofocle, sulla cui biografia cosí come su quelle degli altri poeti di età arcaica e classica abbiamo pochissime notizie. In particolare non è chiaro se Sofocle giocò un ruolo politico significativo, e quale, negli anni immediatamente successivi all'esilio di Tucidide di Melesia. La piú recente critica sta rimettendo in discussione anche le poche notizie che apparivano sicure. Cfr. V. EHRENBERG, *Sofocle e Pericle*, trad. it. Brescia 1959, pp. 187 sgg. e F. SCHACHERMEYER, *Sophokles und die perikleische Politik*, in «Wiener Studien», 1966, pp. 45 sgg.

Non diversa valutazione complessiva sta alla base dell'interpretazione del personaggio tirannico di Creonte nell'*Antigone*. Come l'*Edipo* ha suggerito gran parte della riflessione sul teatro drammatico nel mondo antico, che l'assumeva, sulla traccia della *Poetica* aristotelica, quale modello, quintessenza della tragedia, cosí l'*Antigone* ha costituito dall'Ottocento uno dei punti obbligati della ricerca di una definizione dell'essenza di tragicità. La prospettiva hegeliana ha condizionato tutta la critica successiva: in accordo o in disaccordo con Hegel, essa si è polarizzata sulla contrapposizione Antigone-Creonte e sul suo significato concettuale. Senza alcun dubbio si tratta di una delle controversie piú feconde e stimolanti, non solo per la statura intellettuale dei protagonisti, ma perché ha permesso agli studi sofoclei di progredire in una omogeneità tematica ignota a molti altri non meno importanti campi della filologia classica.

Tuttavia, proprio per l'illustre eredità che può vantare, la critica sofoclea, quella dell'*Antigone* in particolare, è stata quasi sempre costretta a muoversi in un contesto di referenze assai piú vaste ed impegnative del suo singolo oggetto. Quel che si è sempre avvertito essere in gioco occupandosi di Antigone e di Creonte e cercando di giungere ad una loro migliore conoscenza è stato da Hegel in poi il piú generale e astratto problema della definizione concettuale del tragico. Hegel vede nello scontro dei due personaggi lo scontro piú generale tra famiglia e stato, privato e pubblico [1]. Ma la rivalutazione del personaggio di Creonte come rappresentante dei diritti dello stato, come *defensor civitatis*, al di là di una piú o meno personale lettura della tragedia antica, diventa condizione necessaria, ineliminabile per la definibilità stessa dello scontro drammatico. Dietro la contrapposizione dei personag-

[1] Com'è noto, le tesi di Hegel che troviamo nelle pagine dell'*Estetica* cit., pp. 1360-61, e che segnano un netto stacco dalla definizione schellinghiana del tragico (cfr. P. SZONDI, *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. it. Torino 1974, pp. 28 sgg.), sono riprese da H. F. W. HINRICHS, *Das Wesen der antiken Tragoedie*, Halle 1827, discusso criticamente da Goethe (cfr. J. P. ECKERMANN, *Colloqui col Goethe*, trad. it. Bari 1914, vol. II, pp. 199 sgg.).

gi sulla scena, Hegel vede la contrapposizione dei concetti, ed è su questa interpretazione dell'*Antigone* e in generale di tutta la tragedia greca che si svolge poi, anche se in parte inconsapevolmente, la controversia. Nella tragedia ateniese si realizza la drammatizzazione della dialettica di cui è sostanziata la storia dello spirito, o quale altra legittimità ha il teatro antico per appartenerle? Tutti i tentativi di riaffrontare la questione, anche quelli che si presentano con la piú «oggettiva» strumentazione filologica, vengono inesorabilmente riportati a questo dilemma, perché la storia dello spirito è la grande cornice entro la quale sono stati pensati e progettati.

In un recente saggio, H. Funke ha riassunto con nitidezza ricostruttiva le successive tappe della controversia, prima di proporre la propria soluzione, soluzione peraltro chiaramente preannunciata nel titolo, *Kreon apolis*[1]. Col suo scritto lo studioso tedesco ha acquistato un doppio merito: d'aver tracciato le linee fondamentali della questione dall'impostazione datale da Hölderlin e da Hegel e nello stesso tempo d'averne preso giudiziosamente le distanze. Il suo è un tentativo di definire il personaggio di Creonte ricostruendone le connotazioni distintive, quelle appunto del tiranno, e sottolineandone il comune carattere di avversione alle norme sociali di convivenza sulle quali è fondata la città. Funke coglie il vero problema concettuale che l'interpretazione hegeliana ha posto: il rapporto tra il re e la sua città. Evitando le panie di una problematica piú vasta sul tragico e sempre piú nebulosa a mano a mano che da idealistico-dialettica si è trasformata in esistenzialistica, egli ripropone il nocciolo specifico della lettura hegeliana. Ne muta però il segno: il rappresentante della ragion di stato diventa l'uomo senza città, senza patria, *apolis*. Si tratta a ben vedere di un'opzione che è frutto non d'una nuova indagine filologica, ma di

[1] H. FUNKE, *Kreon apolis*, in «Antike und Abendland», 1966, pp. 29 sgg. Altra ricapitolazione storica, meno accorta, quella delle pagine introduttive del saggio di E. EBERLEIN, *Die Deutungen des tragischen Konflikts in der Antigone des Sophokles*, in «Gymnasium», 1961, pp. 16-34; al riguardo si veda anche il mio recente *Alla ricerca del tragico*, in «Belfagor», 1976, pp. 33 sgg.

un giudizio generale che scaturisce con ogni probabilità dalla diversa idea di stato centocinquant'anni dopo. Funke insiste nel definire Creonte personaggio solo, isolato, rifiutato, pur essendo costantemente al centro dell'azione. Creonte incontra tutti gli altri personaggi, ma con nessuno riesce a stabilire un livello di valida comunicazione. Ma egli non è soltanto al centro dell'azione, presente sulla scena dal primo al quinto episodio, è anche quello che piú si diffonde in lunghi discorsi oltre che in brevi concitati dialoghi con ciascuno degli altri personaggi. Eppure, come già s'è visto nel capitolo II, si tratta di un personaggio destinato al fallimento, alla rivelazione finale della propria nullità.

La tirannicità di Creonte, come quella di Edipo, rivela una doppia valenza, gnomica e drammatica. Ma piú che in Edipo è qui difficile districare i due aspetti, tanta è la sapienza compositiva con la quale sono saldamente intrecciati. La compattezza dell'azione s'appoggia sulla compattezza del personaggio: in Creonte non è visibile un processo degenerativo come in Edipo; egli è tiranno fin dal principio, dalla sua apparizione sulla scena, addirittura da prima, dal prologo dialogato tra Antigone e Ismene. È tiranno immediatamente perché tutti lo considerano tale, quelli che lo temono e quelli che, come Antigone, sanno non temerlo, pur essendo lucidamente consapevoli di quale sia il prezzo da pagare. È tiranno anche perché si comporta da tiranno: l'irosa intolleranza è, come già si è visto, il suo tratto distintivo. È tiranno infine perché pensa da tiranno. Questo è l'aspetto da valutare con piú attenzione: nei suoi discorsi non si trovano certo elogi della tirannide, come quello delle *Fenicie* euripidee; al contrario, quel ch'egli dice sembra sempre improntato al maggiore ossequio per l'integrità e la dignità della polis. Le parole di Creonte sono perciò servite a suggerire l'immagine del paladino dei diritti della città, che giunge a scontrarsi per propria intima coerenza anche con i valori consacrati della famiglia e della consanguineità. È ovvio che contrapporre i discorsi di Creonte ai discorsi e agli atteggiamenti degli altri personaggi, o ricercarne l'incoerenza concettuale sarebbe esercizio sterile, oltre che non nuovo. Se una rispo-

sta può darsi anche al quesito tradizionale questa non può che procedere dalla comprensione dell'intreccio tra gnome e azione drammatica, del riassorbimento della gnome nell'azione secondo un preciso criterio di funzionalità.

Sofocle realizza già nell'*Antigone* quell'unità coordinata e sintetica nello sviluppare l'azione che nell'*Edipo* raggiunge il suo piú cospicuo risultato e che colpí i critici antichi, come non manca di colpire i moderni. L'unità che non pone esplicitamente un personaggio come unico termine di riferimento, ma lo costituisce come pernio costruttivo dello svolgersi dell'azione, indipendentemente dalla sua volontà.

Come in ogni passo Edipo muove contro se stesso, senza saperlo e anzi con la presunzione di confermare quell'immagine che all'inizio gli è unanimemente riconosciuta di sovrano sollecito del bene della città, cosí anche Creonte. Ma mentre per Edipo l'ambiguità sta nella sua errata collocazione, colpevole oltre che re giustiziere, sí che l'approdo non può essere che l'autocondanna, in Creonte la contraddizione è, fuori di ogni ambiguità che riposi sull'oracolo, tra la figura ch'egli presume di sé e quella che appare agli altri, in breve tra ciò ch'egli pensa e dice e ciò che fa. Perciò quanto il tiranno solennemente afferma, e i suoi discorsi traboccano sentenze, appare giusto e condividibile, ma stranamente le sue *gnomai* sono fatte per attagliarsi soprattutto a chi le pronuncia [1].

Creonte proietta sui suoi antagonisti i tratti distintivi del tiranno, le sue piú specifiche connotazioni: la sua psicologia ne è dunque arricchita, ma, quel che piú importa, l'autore riesce a comunicare direttamente con lo spettatore attraverso la gnome e conferisce nello stesso tempo alla gnome spessore drammatico, sa esemplificarla non con

[1] Le lunghe *rheseis* di Creonte sono diverse, sia per tono sia per contenuto, dalle sue battute piú brevi di discussione con gli altri personaggi. In queste prevale il tono adirato e intollerante, che è confermato dai discorsi o dalle allusioni degli altri personaggi: la guardia esprime timore di esser punito per la notizia che deve dare e mostra meraviglia quando ne esce illeso: ἐκτὸς ἐλπίδος γνώνης τ' ἐμῆς | σωθείς, vv. 329-30); Emone chiarisce che l'occhio del tiranno impaurisce i cittadini (v. 690). È dall'intreccio della presenza di Creonte e di ciò ch'egli pensa e dice che si costruisce il personaggio.

piatto didattismo, ma secondo il gioco del contrappunto offerto dal personaggio. Creonte è il paladino della città e di tutti i suoi valori di razionalità politica, ma ne è anche il primo negatore. Perché egli è visto dallo spettatore a diversi livelli: la sua gnome è istruttiva, è discorso saggio che del saggio conserva riconoscibili movenze, che rispetta una sapienza tradizionale in cui il pubblico ateniese non poteva non rispecchiarsi.

> Sappi dunque, – replica Creonte ad Antigone, ed è la replica al celebre passo delle leggi divine non scritte e superiori ad ogni provvedimento umano, – che i propositi troppo duri cadono per lo piú, e il ferro piú resistente cotto dal fuoco e indurito è quello che vedi piú facilmente incrinarsi e spezzarsi. È con una piccola briglia, lo so, che si tengono a freno i cavalli focosi; non è dunque lecito a chi è schiavo del suo vicino nutrire pensieri di grandezza. Costei invece ha già molto bene saputo una volta manifestare la sua prepotenza trasgredendo le leggi stabilite. Ma dopo averlo compiuto, questa è una seconda prepotenza: gloriarsene e gioire d'averlo fatto. Non sono piú dunque un uomo io, ma sarà un uomo costei, se questo suo atto di forza resterà impunito. Se pure è figlia di mia sorella, se è piú consanguinea di ogni altro protetto da Zeus nella mia casa, lei e sua sorella non sfuggiranno la peggiore sorte; anche a quella rivolgo infatti la stessa accusa d'aver tramato per questo sepolcro. Chiamatela. L'ho vista dentro poco fa corrucciata e non piú padrona dei suoi sentimenti. Suole farsi sorprendere anzitempo l'animo ingannatore di chi nulla di retto trama nelle tenebre. Quel che veramente detesto però è quando qualcuno sorpreso sul fatto vuol poi farsene bello. (Sofocle, *Antigone*, vv. 473-96).

Quel che piú stupisce in questo brano è il tono generale di richiamo alla moderazione, accentuato dall'avvio gnomico secondo il tradizionale canone della metafora. Creonte non fa che prolungare il breve apprezzamento del corifeo che separa la sua dalla *rhesis* di Antigone: «Si rivela la natura selvaggia di un selvaggio padre nella figlia, che non sa piegarsi ai mali» (vv. 471-72). La sua violenza è invece trattenuta e mascherata; nelle *rheseis* Creonte conserva poco del despota intollerante che lo caratterizza nello scontro ravvicinato delle sticomitie.

Pacato è anche il discorso a Emone, che si appoggia su due motivi: il rifiuto della passione amorosa come elemento di perturbazione e l'assoluta sovranità del benessere sociale della città sopra e in contrasto con ogni altro possibile criterio di valore:

> No, figlio mio, non perder mai la testa per il piacere che si può trarre da una donna, sapendo che è un gelido amplesso quello di una donna malvagia che ti sia compagna di letto. Qual è male peggiore di aver familiarità con un malvagio? Ma con disprezzo e come se fosse tua nemica lascia questa giovane, che trovi nell'Ade chi la sposi. Sono io che l'ho sorpresa in flagrante insubordinazione, unica di tutta la città. Non mi mostrerò certo mentitore ai cittadini, dunque l'ucciderò. Invochi pure contro di me Zeus Consanguineo: se dovessi nutrire il disordine nella mia stessa famiglia, ancor di piú sarebbe per gli estranei, perché chi è uomo probo tra i suoi si dimostrerà giusto anche nella città, a chi invece trasgredisce e viola le leggi o pensa di dettar ordini a quelli che governano non toccherà alcun elogio per parte mia. A colui che è imposto dalla città si deve dare ascolto nel piccolo come nel giusto e in quel che non lo è. Io ho fiducia che sappia ben governare l'uomo che è ben disposto ad essere governato e che, posto nella tempesta della battaglia, si mantiene saldamente fermo secondo giustizia e probità. Dell'indisciplina non c'è male peggiore; è essa che rovina le città, essa che sovverte le case, essa che frantuma gli schieramenti della lotta solidale. Di chi invece si mantiene sulla retta via la maggior parte li salva la disciplina. Cosí bisogna difendere le istituzioni e non cedere mai a una donna. Meglio, se occorre, cadere per mano d'un uomo piuttosto che aver fama di cedere alle donne.
> (vv. 647-80).

C'è qui assai esplicito il rifiuto del piacere (*hedoné*), individuato come uno dei piú grandi pericoli per la disciplina della città, ma c'è qui anche qualche cosa di piú: un'esplicita fiducia nella complementarità di governare e di esser governati (*archein* e *archesthai*), la cui dialettica sta alla base della disciplina (*peitharchia*). Il male è naturalmente l'indisciplina, il rifiuto dell'autorità (*anarchia*)[1].

[1] L'endiadi ἄρχειν - ἄρχεσθαι si trova in ERODOTO III 83: restaurata la monarchia in Persia, Otane ribadisce la propria opposizione: οὔτε γὰρ

Alla condanna della *hybris* e della *hedoné* fa riscontro, e siamo ormai quasi alla conclusione della tragedia, la condanna del *kerdos*. Il vergognoso desiderio di guadagno è da Creonte riconosciuto in Tiresia. Si è già ricordato nel capitolo II lo scambio di accuse tra i due; il brano che si riporta ora precede, anche se di poco il vero e proprio scontro, ma il linguaggio di Creonte è già assai diverso da quello dei discorsi precedenti, fa presagire che lo scontro con Tiresia sarà quello decisivo:

> O vecchio, come arcieri sul bersaglio tirate tutti su quest'uomo qui, e non sono trascurato neppure dall'arte di voi indovini; è dalla vostra razza che già da tempo si è fatto di me traffico e mercato. Guadagnate, commerciate l'elettro di Sardi, se volete, e l'oro dell'India. Non metterete quell'uomo in una tomba. Neppure se le aquile di Zeus di Zeus fino al trono vorranno portare il bottino predato, neppure cosí per timore di questa contaminazione, io permetterò di seppellirlo. So bene che nessuno degli uomini ha il potere di contaminare gli dei. Anche i piú abili dei mortali cadono, vecchio Tiresia, e sono cadute vergognose, quando discorsi vergognosi intessono in bello stile per amor di guadagno. (vv. 1033-47).

Si è già ricordato che lo scontro con Tiresia è quello dal quale Creonte uscirà distrutto: le minacce del sacerdote lo impauriscono, egli muta bruscamente di atteggiamento e nella sua incapacità di decisione chiede lumi ai vecchi del coro. Ma questo riguarda il fallimento del personaggio del tiranno di cui abbiamo già parlato: la sua

ἄρχειν οὔτε ἄρχεσθαι ἐθέλω. Qui i termini sono usati in senso forte, di potere assoluto. Diversa invece doveva suonare l'espressione nel detto attribuito a Solone: ἄρχεσθαι μαθὼν ἄρχειν ἐπιστήσῃ (DK I 63, 18) (cfr. DIOGENE LAERZIO I 60: ἄρχε πρῶτον μαθὼν ἄρχεσθαι) che ben si attaglia al regime della polis. La materia troverà una sua compiuta trattazione nel libro VII della *Politica* (cap. XIV), dove Aristotele pone il problema dell'educazione al *comandare e all'essere comandati*. L'uso strettamente complementare dei termini fatto da Creonte appare il piú vicino al detto solonico e alla prassi ateniese. Si aggiunga il costrutto ὑπερβαίνειν | ὑπερδραμεῖν νόμους, che non è attestato in Sofocle dopo l'*Antigone*; *hapax* in Sofocle sono anche ἀναρχία e πειθαρχία. Il discorso di Creonte usa cioè il lessico della pubblicistica democratica ateniese e non può non apparire in contraddizione con il suo agire. Sul legame affettivo di Emone e Antigone ha molto insistito K. VON FRITZ (*Haimons Liebe zur Antigone*, in «Philologus», 1934, pp. 19 sgg. e quindi compreso nel vol. *Antike und moderne Tragoedie* cit.).

disfatta è la disfatta dell'uomo non armato di vera volontà, che è incapace di far maturare in sé un processo di consapevole decisione.

Eppure tutti i discorsi di Creonte sono vestiti della persuasiva sicurezza della gnome, e questa gnome riposa sulla città. Il richiamo della città è costante nei suoi discorsi, ed è ciò che l'ha fatto riconoscere suo rappresentante e difensore. Non si tratta in effetti di un richiamo generico. Alcune constatazioni lessicali bastano a dimostrarlo: del termine *polis* ricorre nell'*Antigone* un terzo di tutte le uscite sofoclee, e quasi sempre in bocca a Creonte. Con particolare insistenza la parola ricorre nella sua prima *rhesis*, la sua piú lunga che un po' inusitatamente accompagna l'entrata in scena:

> Uomini, per quel che riguarda la città, gli dei dopo averla a lungo agitata e scossa ne hanno saldamente restaurato l'ordine, ma io con gli araldi ho fatto avvertire voi di venire separati da tutti gli altri, conoscendo bene il vostro continuo ossequio al potere del trono di Laio, e poi nuovamente, quando Edipo resse la città e dopo la sua rovina, avete mantenuto ancora inalterato sentimento per i suoi figli. Da quando poi essi in un sol giorno per una doppia sorte perirono, uccisori e uccisi, con delitto suicida, io ogni potere e il trono detengo per l'affinità di parentela con gli scomparsi. Non è possibile conoscere a fondo l'anima, il sentimento, la ragione di alcun uomo prima che si riveli nella pratica del potere e delle leggi. Per me dunque chi si trova a reggere tutta una città e non si attiene ai migliori propositi, ma per paura tien chiusa la bocca, oggi come in passato si rivela il peggiore; mi rifiuto di considerare chi stima l'amico piú della patria. Io perciò, lo sappia ben Zeus che tutto sempre vede, non tacerò vedendo la sventura invece della salvezza avvicinarsi ai cittadini né mai avrò amico mio un uomo dannoso a questa terra, perché so che è essa che dà la salvezza e a bordo d'essa navigando diritti ci si procurerà gli amici. Con siffatte leggi io intendo favorire la grandezza di questa città. Strettamente connesso è quel che ho decretato pubblicamente per i figli di Edipo: Eteocle, che è perito a difesa di questa città distinguendosi sopra tutti nella battaglia, sia deposto in una tomba e gli siano consacrate tutte le cerimonie che accompagnano gli eroi morti sotterra. Ma il consanguineo di costui, Polinice dico, che la terra

> patria e gli dei della stirpe voleva distruggere col fuoco da cima a fondo, che voleva abbeverarsi del sangue dei suoi, e condurli in schiavitú, costui, come a questa città è stato annunciato, non deve ricevere da alcuno né onore di tomba né compianto funebre, ma si deve lasciarlo insepolto corpo, dagli uccelli e dai cani mangiato e sfigurato a vedersi. Tale è il mio pensiero, e mai per quel che mi riguarda avranno piú onore i malvagi dei giusti. Chiunque invece sia benigno a questa città, morto o vivo ugualmente da me avrà onore. (vv. 162-210).

È questo un discorso che potrebbe essere definito l'esposizione di un programma politico, un discorso d'investitura insomma, nel quale il nuovo sovrano espone con chiarezza i criteri del suo prossimo governo. Il ricorrere insistente del termine «città» in questo brano sarebbe giustificato qualunque ne fosse il contenuto. Ma è proprio il contenuto e quindi il significato della *rhesis* che si rivela importante.

La contrapposizione è chiara: Creonte non si dichiara disposto a derogare dalle leggi che la città impone in nome d'un rapporto d'affinità (consanguineità o amicizia che sia)[1]. Tuttavia la sua presenza fin dall'inizio appare assai diversa da quella dell'eroe plutarcheo che per esemplare fedeltà alle leggi della patria non esita a condannare a morte il proprio figlio. E non perché in Creonte sia presente alcuna riserva mentale o s'indovini in lui l'incapacità di tener fede al proposito enunciato; lo spettatore avverte, non da quel che Creonte dice, ma dalle parole e dal comportamento degli altri personaggi, che la sua figura non è, non può essere quella del vero difensore della polis. Creonte ha frequentemente in bocca la città, ma sarà Emone, nella seconda metà della tragedia a chiarire l'equivoco che si cela sotto questa parola, a rivelare l'inadeguatezza

[1] B. M. W. KNOX (*The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Cambridge 1964, pp. 79 sgg.) fa notare che i termini φίλος, φιλεῖν, φιλία e relativi composti sono usati secondo un diverso valore da Creonte e da Antigone. Mentre per questa essi rimandano sempre ad un'affinità di sangue (in questa chiave è interpretato anche il celebre verso 523 (συμφιλεῖν ἔφυν), per Creonte presuppongono un codice di comportamento morale e politico. Le osservazioni sono riprese anche da Vernant e spiegate con lo scarto tra i piani semantici.

della giustificazione paterna: «Città non è quella che è di un uomo solo» (v. 737). Qui sta l'equivoco, proprio nello stesso termine *polis*, nella sua possibile definizione, nel modo d'intendere la società, la sua organizzazione, le sue possibilità di governo. La battuta di Emone non fa che palesare un'ambiguità nascosta, ma vivamente operante nella tragedia anche prima. Nonostante tutta la sentenziosità dei suoi discorsi, il comportamento di Creonte è costantemente un comportamento di tiranno. Anche nei discorsi piú intessuti di gnome si palesa il suo costante proiettarsi soggettivo: alla frequenza del termine «città» fa significativo riscontro la frequenza del termine «io» e i costrutti sintattici che enfatizzano la presenza determinante del soggetto.

La ripetuta proposizione dell'io, che nell'uso greco rivela uno scarto stilistico ancor piú sensibile che in una lingua moderna, dovrebbe preludere ad una vigorosa affermazione finale, buona o cattiva moralmente non importa, del tiranno. Sappiamo invece che, dopo le minacce di Tiresia, Creonte si sfalda, perde sicurezza, si affida al coro e chiede ai vecchi fino a poco prima terrorizzati l'indicazione di un comportamento: «Che cosa dunque occorre fare? Dimmelo ed io ti obbedirò» (v. 1099).

Motore di tutta la vicenda, Creonte cede davanti alle conseguenze di quel che ha fatto. Non sa piú prendere alcuna iniziativa, perché si riconosce privo di una consapevole volontà (*euboulia*): nel lamento finale egli fa ancora uso dell'io, ma si è ormai capovolto il senso di quest'uso. Al recitato del nunzio Creonte risponde con la concitazione del lamento cantato, che sottolinea l'abbandono di ogni dimensione di razionalità.

Sofocle individua, si può dire, due piani che lo sviluppo e le conclusioni della tragedia nitidamente distinguono. Il piano degli avvenimenti di cui Creonte è padrone, come è padrone della città; da lui dipendono tutti coloro che lo temono, egli legifera, condanna e mette a morte i trasgressori della sua parola. Ma gli sfugge il significato degli avvenimenti, gli sfugge l'azione come processo di decisione consapevole, come attuazione di una razionalità progettuale. Il suo dominio si rivela perciò illusorio: può

distruggere, ma è incapace di costruire; si estende fuori, ma non ha potere su di sé. L'inconsistenza del personaggio è appunto qui, nel non saper essere uomo consapevole delle proprie azioni.

La negazione della città che si nasconde sotto tanti discorsi densi di sentenze non è che l'altra faccia della negazione di se stesso in quanto personaggio razionalmente compiuto, in quanto micropolis che verifica nella propria coscienza la razionalità d'un ordine pluralistico armonicamente connesso, la razionalità della polis.

Capitolo quinto

La patria del tiranno

P. Vidal-Naquet nel libro scritto in collaborazione con P. Lévêque e dedicato a Clistene[1] insiste molto sul concetto di spazio politico quale dimensione peculiare dell'Atene uscita dalle riforme del 508-7. Questa insistenza appare giustificata: pur nel quadro estremamente vario delle *poleis* greche, diverse l'una dall'altra per usi, istituzioni, spesso lingua, Atene ha per tutto il v e il iv secolo una posizione particolare. Essa si vanta per bocca dell'erede di Clistene di essere la «scuola della Grecia», e tale sarà ricordata nella nostalgica memoria dei classicisti antichi e moderni. Vidal-Naquet scopre il segreto di Atene nel rigoroso schema razionale, matematico, delle riforme imposte da Clistene. La riorganizzazione clistenica avrebbe sbarazzato la città di ogni vecchia eredità gentilizia, sostituendo gli antichi usi giuridici e religiosi con nuovi modelli di comportamento improntati alla sapienza matematica[2]. Cosí gran parte o addirittura tutto il merito del magistero ateniese sulla Grecia risalirebbe all'opera del geniale riformatore e legislatore, si riassumerebbe, per cosí dire, nella sua eccezionale figura.

Sembra necessario porsi alcune domande. La prima è: perché le riforme clisteniche trovano un terreno cosí fa-

[1] P. LÉVÊQUE - P. VIDAL-NAQUET, *Clisthène l'Athénien*, Paris 1964.

[2] Appare curioso il legame stabilito tra Clistene e il pitagorismo, proprio quando gli autori insistono sulla riorganizzazione non soltanto «razionale», ma addirittura «laica» della città. Il grande limite del libro, peraltro tra i piú stimolanti e vivaci sull'argomento, è quello di non tener sufficiente conto delle contraddizioni cosí culturali come sociali, e di avvicinare perciò forme di pensiero (Anassimandro e Pitagora) operanti alla fine del vi secolo in quadri ideologici contrapposti.

vorevole e possono dare frutti cosí duraturi? Gli aspri contrasti e conflitti che lacerano la città nei duecento anni seguenti trovano infatti quasi sempre il loro naturale sbocco proprio nello spazio politico «inventato» da Clistene. La seconda domanda è: l'elemento peculiare, che distingue la fisionomia di Atene da quella di tutte le altre città greche, dipende esclusivamente dalla diversità della sua organizzazione politica, del funzionamento dei suoi istituti di governo, o tale diversità non è a sua volta un effetto di una differenza strutturale piú profonda?

Questi quesiti interessano entrambi la definizione del nostro problema, perché abbiamo visto che la figura del tiranno si viene abbozzando prima, via via si caratterizza e infine compiutamente si definisce interamente nel quadro della cultura ateniese. Essa non è che una funzione di un sistema ideologico che ha nella democrazia ateniese la propria matrice storica. È l'Atene democratica, erede di Clistene e governata da Pericle o che del governo pericleo serba piú vivo il ricordo, che dà vita al polemico mito del tiranno, gli dà corpo e figura, parole e anima, ne fa un personaggio abituale del teatro e della disputa filosofica. Il tiranno diventa a poco a poco la piú importante manifestazione del malvagio sulla scena, che soppianta, perché riesce a riassorbire, quella dell'empio ribelle alla divinità e all'ordine costituito. Perché anche il tiranno nega un ordine, quello appunto su cui si regge la polis, l'ordine che si identifica nello spazio politico, nel comune possesso della città.

Per molto tempo il mito del tiranno, cosí come sostanzialmente gli Ateniesi l'avevano elaborato, è servito a nascondere la ben piú vasta problematica del potere [1]. Nel tiranno usurpatore, avido ed empio, poi divenuto anche crudele, prototipo di ogni disfrenatezza, si è identificato il prepotente che priva gli uomini della loro libertà. Si tratta di una semplificazione psicologicamente utile e talvolta addirittura necessaria: il tiranno è un uomo come tutti, un malvagio che può disporre del potere di esercitare in modo illimitato la propria malvagità. Non c'è dub-

[1] Su questo si veda piú ampiamente il capitolo VI.

bio che quando Seneca o Alfieri parleranno del tiranno e della tirannide non faranno che agitare un mito semplificatore, che nasconde anziché scoprire i reali termini del problema della libertà. Ma la questione è per noi un'altra: anche nell'Atene del v secolo, quando la figura del tiranno fu inventata e plasmata e le furono assegnate le caratteristiche psicologiche destinate a perpetuarsi in una lunghissima tradizione, anche allora questa figura era, e in quali termini, semplificatrice ed evasiva?

Si è detto che la figura del tiranno è una figura ideologica, che le sue caratteristiche trovano una loro giustificazione solo quando le si consideri somma dei tratti negativi di diversi modelli etici; la figura del tiranno è un rovescio, anzi un doppio rovescio, il rovescio dell'uomo saggio e il rovescio dell'uomo libero. Non è la diretta traduzione sulla scena di un modello storico; e il sospetto, quando non l'aperto disprezzo, di cui i Greci coprirono il ricordo degli antichi tiranni, è una conseguenza piuttosto che una premessa di tale figura ideologica. Ciononostante soltanto in Grecia era possibile si costituisse siffatta tradizione.

Pittaco, Mirsilo, Policrate, Pisistrato, Cipselo sono tutti uomini che si impadronirono del potere nella loro città e la governarono con la forza del loro prestigio, delle loro ricchezze, delle loro armi. Non vi è quasi alcun tiranno del mondo greco anteriore al v secolo ricordato come personaggio inetto, debole o ottuso, perché non c'è quasi alcun tiranno che abbia ereditato il proprio potere per lascito dinastico[1].

Questo tratto essenziale della tirannide greca, al quale forse troppo poco si è rivolta l'attenzione degli studiosi, deve invece essere considerato in tutto il suo significato.

[1] I tiranni a cui si accenna qui sono quelli della Ionia, delle isole egee e della terraferma greca prima della dominazione persiana. Si escludono cioè sia i tiranni-governatori sudditi del Gran Re, sia i tiranni-re della Sicilia, che sono fenomeni sostanzialmente estranei al modello della polis. Evito d'altra parte di entrare nel merito del problema dell'origine della tirannide, che resta sostanzialmente estraneo al tema qui trattato. Si ricordino soltanto le giuste note polemiche di S. MAZZARINO (*Tra Oriente e Occidente*, Firenze 1948, pp. 119 sgg. e 224 sgg.) e di WILL (*Doriens et Ioniens* cit., pp. 35 sgg.) contro la teoria della tirannide come specificamente (razzialmente) ionica.

La tirannide come potere personale del singolo sulla città non ha mai cercato in Grecia una copertura giuridica. Né era previsto l'istituto della dittatura, né alcun tiranno si preoccupò di istituzionalizzare il proprio straordinario potere creando nuove magistrature o ricorrendo all'estensione di privilegi già previsti per le magistrature esistenti [1]. La tirannide costituí sempre una visibile rottura nel tessuto sociale della polis, una rottura dell'equilibrio dell'egualitarismo oligarchico dell'antica città aristocratica. Perché la tirannide non si istituzionalizzò, perché non cercò quella copertura giuridica che le sarebbe stata ideologicamente cosí utile? Perché il tiranno si dimostrò sempre per quello che era, l'usurpatore di un potere di cui in nessun caso aveva diritto? Queste domande non sono oziose. Se la figura ideologica del tiranno si è potuta costruire nel v secolo secondo il descritto schema di una caratterizzazione psicologica, ciò è anche accaduto perché il potere aristocratico non era mai stato velato nella tradizione greca da alcuna istituzione, non era mai stato legittimato da alcun apparato.

Se consideriamo il formarsi delle diverse tirannidi, nella Ionia prima nella madrepatria continentale poi, notiamo che, pur nella diversità dei tempi, dei luoghi, delle condizioni storiche, tutti i processi hanno un tratto comune: il potere del tiranno prima s'impone e quindi si regge sulla combinazione del prestigio individuale dell'uomo con i mezzi economici e quindi militari che possiede. La conquista del potere rappresenta cioè sempre la sovrapposizione della potenza del singolo sulle forze istituzionali della città, e il mantenimento della tirannide resta legata e subordinata a questa personale potenza. In altri termini, il tiranno non giunge mai ad impossessarsi dell'apparato statale, a collocare nei punti nevralgici uomini a lui legati, a trasformare questo apparato sino ad ammettere il suo potere. Il tiranno resta sempre estraneo al tessuto della polis; il suo governo resta un episodio circoscritto, stret-

[1] Si pensi per esempio al complesso gioco di legittimazioni fondate su estensioni e analogie del potere extracostituzionale di Ottaviano nei primi anni del suo potere.

tamente condizionato dalla sua fisionomia, mai tale da alterare lo stato nelle sue strutture istituzionali[1]. Ma perché il tiranno greco non si appropria dell'apparato statale, perché non lo riplasma, perché non istituzionalizza la propria presenza egemone come elemento stabile della polis, perché, in una parola, non si trasforma in re e non fonda una dinastia?

Si potrebbe invocare la diversa psicologia dei Greci, comune anche ai tiranni, una loro sensibilità, nonostante tutto, per la socialità della polis. Né certo si può escludere l'esistenza di simili fattori psicologici, ma probabilmente è possibile indicare una ragione piú oggettiva, meglio accertabile storicamente. Nessun tiranno s'impadroní mai dell'apparato statale della polis perché in nessuna polis c'era un apparato statale di cui ci si potesse impadronire. Né si ha notizia che alcun tiranno abbia angariato i suoi sudditi con un esoso sistema fiscale, perché non c'era alcun sistema fiscale di cui impadronirsi nella città greca[2]. Il tiranno non poteva assicurarsi il controllo dei funzionari amministrativi perché non c'erano funzionari amministrativi, come non c'erano giudici professionali, né ufficiali di carriera, né alcuna corporazione sacerdotale. Il corpo politico della città provvedeva ad esprimere amministratori, giudici, militari, ministri di culto, ma si trattava sempre di funzioni temporanee, che facevano parte delle incombenze del cittadino. Il confronto del tiranno è perciò sempre con tutta la città e non può restringersi ad un confronto con i suoi organi politici e amministrativi.

V. Ehrenberg, riprendendo uno studio di Michell, afferma che gli schiavi pubblici (addetti al tribunale, alla zecca ecc.) «costituivano un gruppo veramente importante: erano "i soli funzionari statali non elettivi e permanenti"»[3]. Se questo è vero, appare molto difficile parlare

[1] Si potrebbe ricordare in questo senso la costituzione di una guardia del corpo, che peraltro può anche essere interpretata come ammodernamento della fazione armata della polis gentilizia.

[2] È d'altra parte significativo che la riscossione regolare di imposte fosse avvertito, quando venne introdotto, come gesto di arbitrio tipicamente tirannico, perché estraneo al modello della polis.

[3] V. EHRENBERG, *L'Atene di Aristofane*, trad. it. Firenze 1957, p. 248;

ancora di funzionari, di apparato amministrativo, in una parola di stato, senza chiarire pregiudizialmente che questi termini non hanno che una lontana parentela con gli stessi termini usati per descrivere non solo uno stato moderno, ma anche le istituzioni sociali e politiche degli Egizi e dei Persiani.

Non si tratta soltanto di sottigliezze terminologiche. Parlare di stato dei Greci significa instaurare tacitamente un'inevitabile rete di analogie, che sono invece tutte da provare, e la maggior parte delle quali appare assai difficilmente provabile. Si può invece affermare che proprio il carattere della tirannide greca presuppone l'inesistenza dello stato, almeno come stabile apparato cui si delega l'amministrazione del potere politico, militare, giudiziario, religioso.

Questo spiega perché il confronto del tiranno sia sempre con tutto il popolo della città, e non si possa esaurire nella presa di possesso di un apparato di potere; ma questo spiega anche come il potere sia sempre concepito come potere personale. L'*arché* greca non è mai l'*auctoritas* o l'*imperium* romani, né il *dominium* medievale, entità astratte, autonome e consistenti ben al di sopra degli individui che le rappresentano. Il potere nella città greca è sempre potere di qualcuno su qualcun altro, perché non si è in una struttura sociale di caste, di ordini o di corporazioni, ma in una comunità che si è prodotta e vive su altre basi.

Una lunga, non ingiustificata, consuetudine ci fa considerare istintivamente il mondo greco, le sue città, la cultura che queste città hanno prodotto, come oggetti familiari, archetipi di un modo di vivere di cui anche noi ancora partecipiamo. La figura del tiranno alla quale è dedicato questo libro è un significativo esempio di questa continuità. Come si vedrà nel prossimo capitolo, tale figura non si è esaurita con l'esaurirsi della polis nella quale si

cfr. H. MICHELL, *The Economics of Ancient Greece*, Cambridge 1940, p. 358.

è formata; al contrario è entrata a far parte del ricco patrimonio della cultura che noi abbiamo ereditato, si è affermata come uno dei *topoi* piú tenaci e fortunati. Eppure la società a cui dobbiamo risalire per dar conto della sua nascita è soltanto apparentemente simile alla nostra. Il teatro tragico, non si è mancato di sottolineare nel capitolo I, svolge in Atene una funzione sociale del tutto differente da quella che svolgerà nella società elisabettiana, nel gran secolo francese, nell'Ottocento borghese. Diversa la sua funzione sociale, diverso il pubblico, diversa l'organizzazione dello spettacolo, diverso perciò lo stesso significato di quel che si veniva rappresentando. Ma se ci è difficile immaginare come si dovesse svolgere una rappresentazione nel teatro di Dioniso, ancora piú difficile appare senza dubbio, solo che ci si fermi a riflettere, immaginarci la vita quotidiana al mercato, nell'assemblea, nei tribunali. È difficile immaginare una città come Atene, paragonata nella nostra tradizione classicistica alla Roma imperiale, ad Alessandria, a Bisanzio; stimata non di rado piú importante di queste, che mantiene, negli anni del suo fulgore, non soltanto un'organizzazione, ma una serie di consuetudini di vita quotidiana non dissimili nella sostanza da quelle di un villaggio. Tutta l'ideologia organicistica che si sviluppa proprio nel V e nel IV secolo è garantita dal sentirsi la città prima una comunità che uno stato.

Quando i Greci vinsero a Maratona, la notizia giunse in Atene grazie alla mirabile impresa atletica di Fidippide, che, stando alla tradizione, non sopravvisse alla sua fatica. Non c'è dubbio che in caso di vittoria i Persiani avrebbero disposto di altri e piú organizzati mezzi di comunicazione. Se dovessimo giudicare Grecia e Persia secondo il troppo facile metro del progresso tecnico, dell'organizzazione del lavoro, è certo che l'impero persiano apparirebbe una tappa assai piú avanzata delle *poleis* greche. Non a caso fu la Persia e non la Grecia a costituire il modello organizzativo dell'impero di Alessandro.

I molti secoli di classicismo hanno mascherato una realtà che lo sviluppo dell'antropologia comparata ha incominciato a rivelare, e piú avrebbe rivelato se i filologi classici, gelosi custodi del loro patrimonio, non avessero cer-

cato di scongiurare l'ingresso della nuova disciplina nelle loro province. In un libro ormai classico, Johan Huizinga [1], trattando del gioco e delle sue istituzioni nelle diverse società, ricorre non di rado ai Greci. Le sue osservazioni di non specialista, e che pure in gran parte risalgono ai filologi di stampo classicistico, mostrano chiaramente come molti degli usi degli antichi Greci si avvicinino a quelli di popolazioni ancora legate ad organizzazioni sociali immediatamente post-tribali. Non tutte le considerazioni di Huizinga sono condividibili, ma è certo che quando si voglia considerare l'organizzazione sociale dei Greci e le loro istituzioni religiose in un quadro comparatistico ci si rende facilmente conto della loro radicale diversità dall'immagine che ne è stata tramandata [2].

Quando gli Spartani che occupavano la Messenia vengono scacciati dall'insurrezione della regione, i proprietari espropriati, ritornati in patria, chiedono la ridistribuzione delle terre. Non un'assegnazione compensatrice, ma la ridivisione di tutta la proprietà degli Spartiati, secondo canoni di equità. Anche i proprietari espropriati dalle ipoteche in Atene avevano chiesto a Solone la ridistribuzione delle terre. Si deve pensare che gli uni e gli altri non proponessero nulla di nuovo e di rivoluzionario, ma al contrario il ripristino di un'usanza di un passato lontano ma non del tutto dimenticato. La stessa usanza, se Cesare è degno di fede, trovava ogni anno regolare conferma tra i Germani [3].

[1] J. HUIZINGA, *Homo ludens*, trad. it. Torino 1949; quanto abbia influito, e come, sul libro la memoria di Burckhardt ha puntualizzato recentemente A. MOMIGLIANO («Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», 1974, pp. 369 sgg.).

[2] È questo quanto va emergendo dalla ricerca antropologica degli ultimi tempi; si veda la lucida puntualizzazione metodologica fatta da M. Detienne nell'Introduzione al volume *Il mito* cit. (pp. 1 sgg.). Nello stesso volume si ripubblica il saggio di W. BURKERT, *La saga delle Cecropidi e le Arreforie*, dal quale risulta l'inadeguatezza storiografica di «razionalizzare» la religione greca compiuta da storici come Nilsson e Deubner.

[3] ARISTOTELE, *Politica* 1307*a* 1-2: «Danneggiati dalla guerra essi pensavano che si dovesse procedere alla ridivisione della regione»; ID., *Costituzione degli Ateniesi* 11: «Il popolo pensava che egli [Solone] avrebbe proceduto ad una ridistribuzione di tutto»; cfr. SOLONE fr. 23D, vv. 19-21: «E non ho agito vanamente né mi è piaciuto operare con la violenza della tirannide, e assegnare un'uguale parte della grassa terra patria agli ignobili e ai nobili». La ridistribuzione (*anadasmòs*) ritorna, sia pure come promessa, anche nel V secolo: ERODOTO IV 159 e 163; TUCIDIDE V 4. Per i Ger-

Atene e Sparta, e le altre città greche, mantengono non solo in età storica, ma addirittura al tempo del loro splendore, la memoria di usanze che risalgono ad uno stadio tribale. La stessa organizzazione gentilizia mantiene a lungo nel mondo greco il proprio vigore ed è solo con Clistene, in Atene, che essa viene compiutamente superata anche giuridicamente. Nondimeno proprio dall'organizzazione gentilizia derivano all'organizzazione della polis democratica tutti i principali valori di libertà e di uguaglianza.

L'egualitarismo dei liberi è un'eredità della polis gentilizia e non una conquista delle lotte del *demos*. Ciò si vede assai bene nella conservazione della rigida struttura dei conquistatori dori a Sparta [1]. La «democratizzazione» che in Atene interviene nel corso del VI e del V secolo porta ad un'estensione di questi principî egualitari, ma anche parallelamente ad una loro riduzione: l'uguaglianza si riduce all'uguaglianza politica, cioè all'uguale potere sulla proprietà pubblica. Ma la proprietà pubblica resta ormai rigorosamente separata dalla proprietà privata. Tuttavia sono proprio le città greche, ed in particolare Atene, a costituire l'elemento di gran lunga piú mobile, in continua trasformazione nel mondo antico. La maggiore aderenza alle strutture primitive di organizzazione sociale, l'inesistenza nel mondo greco di ordini e di corporazioni sacerdotali, militari, professionali, provoca l'affacciarsi immediato di una serie di contraddizioni, non permette un loro indolore riassorbimento nell'ordine sociale.

Da una parte nella polis, e d'ora innanzi il discorso s'in-

mani cfr. CESARE, *La guerra gallica* VI 22: «Neque quisquam agri modum certum aut finis habet proprios; sed magistratus ac principes in annos singulos gentibus cognationibusque hominum, qui cum una coierunt, quantum et quo loco visum est agri attribuunt atque anno post alio transire cogunt». Si veda anche TACITO (*Germania* 26): «Agri pro numero cultorum ab universis in vices occupantur, quos mox inter se secundum dignationem partiuntur; facilitatem partiendi camporum spatia praestant».

[1] Quanto cauti si debba essere parlando dell'effettivo egualitarismo spartano è bene sottolineato da M. I. FINLEY (*La Grecia dalla preistoria all'età arcaica*, trad. it. Bari 1972, cap. IX); esso deve essere inteso piuttosto come valore ideologico che come realizzazione sociale. Palesemente arbitraria e concettualmente anacronistica la ricostruzione di W. G. FORREST, *Storia di Sparta*, trad. it. Bari 1970, che giunge a parlare (per esempio p. 89) di «popolo minuto» e di «coscienza di classe».

tende circoscritto ad Atene, si crea quel che è stato giustamente definito uno spazio politico, sostanzialmente libero da ipoteche religiose, cosí come indipendente dalle stratificazioni sociali. Dall'altra parte però tale spazio non ha a propria disposizione uno strumento sufficientemente forte per scongiurare o almeno per attenuare le contraddizioni che insorgono con la crisi della città.

Non c'è dubbio che le attività mercantili e imprenditoriali, e le attività manifatturiere non direttamente legate alla produzione agricola, abbiano avuto in una parte non indifferente degli imperi orientali, dei regni ellenistici o dell'impero romano uno sviluppo e un'importanza assai maggiori che in Atene; nondimeno in nessuna di queste situazioni le attività legate alla monetizzazione, quelle che il greco chiama crematistiche, costituirono un elemento di squilibrio grave della società. L'economia di mercato visse, secondo la celebre definizione di Marx, nelle pieghe della società antica essenzialmente fondata sulla proprietà della terra, non arrivò a godere di alcuna rilevanza politica, pur costituendo un essenziale elemento dell'organizzazione sociale.

Basta leggere invece il libro I della *Politica* di Aristotele, che rispecchia una lunga tradizione di invettive contro il denaro e le attività connesse, per comprendere come la crematistica abbia costituito per almeno due secoli un serio problema per la stessa sopravvivenza della polis. Pur trattandosi di fenomeni di accumulazione monetaria che oggi appaiono microscopici, e che risultano assai ridotti anche se solo paragonati con le attività mercantili del regno dei Tolomei, la crematistica giocò un ruolo non indifferente nella crisi della città greca. Ciò dipese dalle ridotte dimensioni anche della proprietà terriera, dall'inesistenza di un vero e proprio latifondo, e dal tipo di organizzazione sociale[1]. La mancanza di un organismo statale che

[1] Cfr. M. I. FINLEY, *L'economia degli antichi e dei moderni*, trad. it. Bari 1974, pp. 146 sgg., che riprende osservazioni già svolte nel suo *Land and Credit* e nel recente catalogo di J. K. DAVIES (*Athenian Propertied Families 600-300 B. C.*, Oxford 1971). Sulla sostanziale esiguità e soprattutto anonimia delle iniziative commerciali cfr. S. CAMPESE, *Polis ed economia*, in *Aristotele e la crisi della politica* cit.

garantisse, grazie ad una rigida stratificazione e una rigorosa divisione del lavoro, i privilegi di proprietari e di funzionari non permise il relegamento delle attività crematistiche in un determinato settore. Come si vedrà meglio avanti, fu allora soltanto la cittadinanza a costituire una trincea per la difesa dell'identità degli antichi proprietari. Senza la cittadinanza non era infatti possibile la proprietà della terra. La polis riuscí a difendere una parte almeno del suo carattere istitutivo: non può essere proprietario chi non è cittadino; l'altro principio quello secondo il quale non può essere cittadino chi non sia proprietario, cadde definitivamente con Clistene, né mai riuscí ad essere pienamente restaurato, nonostante non fossero mancati i tentativi oligarchici in tal senso.

Il diritto di cittadinanza ebbe un'importanza assai rilevante in tutta la storia dell'Atene clistenica e periclea e in quella che seguí fino alla virtuale scomparsa della polis come organismo autonomo. Perciò non è mancata una tendenza nella moderna storiografia che ha individuato proprio nella cittadinanza il discrimine principale nell'analisi della situazione sociale del v e del IV secolo. Si è anche insistito, forse troppo, sui legami di solidarietà che avrebbero unito i cittadini, indipendentemente dal loro stato sociale, di fronte ai non cittadini, e si è anche prestata probabilmente eccessiva fede agli antichi nel ritenere che alla collettività della polis ritornasse la maggior parte delle ricchezze acquistate, sotto forma di doni votivi, liturgie, opere di pubblico interesse ecc.[1]. È verisimile che il legame solidaristico tra cittadini dovesse essere assai meno forte, ma ciò non significa che la cittadinanza non fosse intesa dagli Ateniesi nel suo significato sociale piú pieno, di comproprietà dei beni pubblici.

La polis nasce come organizzazione politica dei proprie-

[1] Questo invece sostanzialmente il senso dell'importante saggio di J.-P. VERNANT, *La lutte des classes*, pubblicato nel 1965 a conclusione di un assai interessante dibattito nell'ambito degli studiosi marxisti sui limiti dell'applicabilità del concetto di classe al mondo antico; si veda in proposito anche C. PARAIN, *Les caractères spécifiques de la lutte des classes dans l'antiquité classique*, in «La Pensée», aprile 1963. Il saggio di Vernant è stato recentemente riedito nel volume *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris 1974, pp. 11 sgg.; cfr. specialmente pp. 23-25.

tari di terra; costituisce, come le sue istituzioni piú arcaiche ben lo dimostrano, la prima mediazione tra i clan gentilizi, i *gene*. Frutto di tale mediazione è la garanzia di una proprietà pubblica, comune, rappresentata soprattutto dal territorio urbano, con i suoi spazi destinati all'attività politica e al culto, e in cui si accentrano le abitazioni dei proprietari. È quest'assetto che garantisce l'uguaglianza tra i proprietari e la rigorosa corrispondenza tra proprietario e cittadino di pieno diritto, cioè comproprietario del territorio pubblico. Tuttavia questo stadio non si può pensare se non come un momento di passaggio dall'uguaglianza fondata sulla periodica ridistribuzione delle terre (di cui, come si è già visto, rimane chiara memoria in epoca storica) alla disuguaglianza risultato della proprietà privata delle terre non piú periodicamente ridistribuite. Gli squilibri tra terra e terra, la diversa fortuna dei proprietari portano alla progressiva sperequazione delle proprietà, fino all'espropriazione di una parte della popolazione, al suo indebolimento, talvolta alla sua schiavizzazione. Il godimento della proprietà privata non corrisponde piú al godimento di quella pubblica. È questa la contraddizione nella quale vive l'Atene di Solone. E la contraddizione è destinata a mantenersi e ad approfondirsi, anche se subisce una radicale trasformazione, con Clistene. L'uguaglianza che viene ripristinata dalle riforme clisteniche è infatti un'uguaglianza parziale, anche se non soltanto formale: è l'uguaglianza nella comproprietà della parte comune della città, che la suddivisione delle categorie soloniane non aveva saputo ripristinare per intero. Clistene elimina, come si è detto, le ultime tracce del potere gentilizio nella sfera del politico, ma non ne intacca la proprietà privata della terra. Le grandi famiglie, gli eredi degli *eupatrides*, mantengono i loro possessi, anche se questi possessi si trovano ostacolati nella loro compattezza dalla nuova organizzazione amministrativa per trittie[1].

Ma prima dell'opera di Clistene aveva avuto luogo in

[1] Non entro ovviamente nel merito della spinosissima questione della divisione territoriale clistenica e del presunto privilegio riservato alla proprietà degli Alcmeonidi; in proposito cfr. bibliografia relativamente aggiornata in WILL, *Le monde grec* cit., p. 63.

Atene, come in molte altre città greche, un tentativo diverso, non di rado con esito almeno parzialmente positivo: la ridistribuzione, anche se ridotta, delle terre facenti parte della proprietà privata di alcune grandi famiglie. È questa, della ridistribuzione delle terre, la piú grave accusa che la tradizione aristocratica rivolge ai tiranni, a Pisistrato, come a Policrate e a Cipselo [1].

Il tiranno greco, come si è anche visto, offre sempre il fianco alla critica, perché non procede per riforme, ma sovrapponendo al potere comune delle famiglie aristocratiche il proprio potere personale, non di rado affidato a forze militari mercenarie da lui stesso assoldate. Il suo intervento è perciò illegale, anche quando egli non mira ad altro che a ripristinare in qualche misura l'equilibrio tra i proprietari e a sanare con ciò la contraddizione tra proprietà privata e proprietà pubblica.

Le riforme clisteniche incidono invece direttamente sulla fisionomia della polis. Questa non è piú, anche costituzionalmente, la comunità dei proprietari privati, ma diventa la comunità dei liberi nati nella regione e figli di liberi, tutti per questo solo titolo comproprietari dei beni comuni della città. Clistene non sovrappone il proprio potere personale e militare alle istituzioni della città (anche se l'appartenenza ad una famiglia di alto prestigio non è elemento indifferente della sua personalità politica), egli modifica tali istituzioni: la proprietà pubblica viene definitivamente sganciata dalla proprietà privata. Cosí facendo, egli restaura in un certo senso, sia pure con tutte le necessarie mediazioni amministrative, lo schema egualitario della primitiva comunità e, introducendo o generalizzando il sorteggio, ne garantisce la permanenza. Questa restaurazione egualitaria si colloca in un momento particolare dello sviluppo ateniese. Essa è complementare alla trasformazione di Atene in potenza navale e militare: sempre piú chiaramente nel corso del v secolo la città troverà fuori di sé le fonti della propria so-

[1] Cfr. PLATONE, *Repubblica* 566A: «egli manda in esilio, mette a morte, dà il via all'abolizione dei debiti e alla ridistribuzione della terra». Per Aristotele (*Politica* 1305*a* 5) la ridistribuzione è obiettivo dei demagoghi democratici.

pravvivenza. Dalle cleruchie alla lega con gli alleati sudditi, all'elaborazione di un efficace strumento fiscale a carico dei meteci, all'allargamento dei margini del lavoro servile, fino alle vere e proprie operazioni di rapina, la ricchezza di Atene tende sempre piú a configurarsi come risultato di uno sfruttamento generalizzato di chi non è cittadino [1]. Per contro l'egualitarismo politico, assicurando a tutti i cittadini la comproprietà della città, determina i meccanismi di ripartizione del bottino pubblico.

È questo carattere di restaurazione delle riforme clisteniche che permette alla città ora divenuta democratica di ereditare con l'antico egualitarismo gentilizio anche tutto il patrimonio ideologico dell'antica nobiltà. Termini come *isonomia* e *isegoria*, di tradizione aristocratica, diventano in breve sinonimi di democrazia e di potere popolare [2].

Un tale processo, in parte rinnovatore in parte restauratore, è permesso dall'assenza di un apparato statale vero e proprio. La riorganizzazione politica e amministrativa non ha infatti bisogno di confrontarsi e di scontrarsi con alcuna corporazione o casta di funzionari pubblici, laici o religiosi. A propria volta le riforme clisteniche vengono a costituire un nuovo, fortissimo ostacolo alla formazione di un qualsiasi apparato che la progressiva sperequazione sociale avrebbe forse potuto produrre.

In mancanza di un tale apparato statale garante della proprietà privata della terra, l'egemonia della nobiltà terriera resta affidata alla tenue barriera del diritto di cittadinanza e alla forza di una nutrita elaborazione ideologica. Il vero e proprio sconvolgimento sociale in seguito all'allargarsi di un'economia monetaria non giunge a capo-

[1] Ciò è riconosciuto dagli stessi sostenitori della polis, e Tucidide parla chiaramente della «tirannide» esercitata da Atene sui propri alleati; cfr. per esempio III 37; nella *Costituzione degli Ateniesi* dello Pseudo Senofonte (cap. XVIII), si dice che «gli alleati sono come schiavi del popolo d'Atene». Sono stati gli scrittori successivi a metter in ombra questo tratto essenziale che fa di Atene un modello non a caso unico nel mondo greco, per proporre invece la città di Pericle come paradigma della «grecità»; cfr. al riguardo Appendice 3.

[2] Cfr. G. VLASTOS, *Isonomia politiké*, in *Isonomia. Studien zur Gleichheitsvorstellung im griechischen Denken*, a cura di J. Mau, Berlin 1964, pp. 1 sgg.

volgere gli equilibri fondamentali della polis. La dimensione della politicità che domina tutta l'Atene del v e del iv secolo funge da camera di compensazione delle forme piú acute di conflitti sociali, trasferendoli di piano, non di rado mascherandone il vero carattere. Tuttavia, per comprendere il vero significato di questa politicità, e ciò è indispensabile per collocare in giusta prospettiva tutte le operazioni ideologiche che hanno luogo nella produzione intellettuale del tempo, è necessario non arrestarsi ad una descrizione delle posizioni che emergono nel dibattito politico, ma cercare di coglierne le piú profonde motivazioni sociali.

J.-P. Vernant [1], richiamandosi anche ad una ricca riflessione sviluppatasi nell'ambito della cultura marxista francese, insiste nel riconoscere la dimensione e il linguaggio politici come specifiche espressioni dei contrasti sociali del mondo greco. La società greca, come scrive Marx, si esprime politicamente come il Medioevo si esprime religiosamente. Tuttavia, proprio per questa ragione, appare necessario cercare di riconoscere quali reali contrasti storici si vengano esprimendo politicamente nella città greca. Sarebbe un grave errore interpretare lo spazio politico greco come l'anticipatore della politicità borghese: l'uguaglianza dei liberi che godono della cittadinanza in Atene è cosa assai diversa dall'uguaglianza tutta formale dei cittadini elettori di un qualsiasi stato democratico moderno. In Atene l'uguaglianza politica è pur sempre reale comproprietà del pubblico, permessa dall'inesistenza di una delega fiduciaria a un apparato di gestione del potere. La cittadinanza ha quindi una diretta valenza sociale e non costituisce soltanto una determinazione giuridica. Il non cittadino, che pure esercita un'attività produttiva nella polis, è diverso dal cittadino che svolge la medesima attività non soltanto per una diversa determinazione legale, ma perché tale determinazione rispecchia una diversa collocazione sociale complessiva. Il meteco non può convertire in terra il frutto della sua attività

[1] VERNANT, *La lutte* cit.; gran parte della polemica di Vernant è indirizzata a contrastare giustamente le piú rozze applicazioni al mondo greco delle categorie d'indagine proprie della società capitalistica.

crematistica perché gli manca il requisito essenziale della comproprietà del bene pubblico della città. Egli non ha parte nelle periodiche distribuzioni di derrate alimentari e di denaro con le quali la polis garantisce la sopravvivenza dei suoi cittadini. Al contrario, ne è una delle vittime, soggetto a tasse nei suoi commerci, egli concorre a mantenere la città di cui non gode i benefici.

Per questo ogni schematizzazione tentata in modo analogico della società ateniese in classi o gruppi sociali è sempre apparsa sostanzialmente rozza e inadeguata. Non perché non introduce in un'analisi strutturale elementi sovrastrutturali come le determinazioni giuridiche, ma perché non tiene conto della valenza economica di tali determinazioni. È perciò vero, come esemplifica Vernant, che due imprenditori, l'uno meteco l'altro cittadino, con manifatture simili l'una all'altra, non possono essere considerati, come superficialmente verrebbe di fare e come non di rado erroneamente si è fatto, appartenenti allo stesso gruppo o classe sociale, come aventi interessi comuni. Vernant insiste nell'affermare che la loro diversità dipende da fattori extraeconomici, mentre «dal punto di vista dello statuto economico, del posto nel processo di produzione» essi non presenterebbero alcuna differenza[1]. In realtà sappiamo che alle spalle dell'impresa manifatturiera del cittadino imprenditore vi è sempre una piccola o grande proprietà terriera, soggetta ad incremento nel caso di successo dell'attività crematistica del proprietario. La configurazione giuridica del cittadino sussume cioè una configurazione sociale che colloca la sua attività e i suoi risultati in un posto diverso del processo produttivo.

Se la separazione tra cittadino e non cittadino mantiene la sua importanza, tende ad attenuarsi sempre di piú la contraddizione tra aristocrazia e demos, ad attenuarsi o meglio a complicarsi. Ancora sostanzialmente compatti gli *eupatrides* fino al tempo di Solone, essi perdono di coesione all'avvento della tirannide; essa è anzi il primo frutto di questa separazione. Un settore dell'ari-

[1] VERNANT. *La lutte* cit., p. 23.

stocrazia, quella soprattutto interessata allo sfruttamento del sottosuolo e indirettamente alle imprese manifatturiere che ne dipendono, s'impegna in una serie di alleanze sociali con la parte piú consistente del demos urbano e semiurbano, ne favorisce l'incremento, concorre a creare quello spazio politico che costituisce il loro necessario terreno d'incontro[1].

All'opposizione aristocrazia-demos nel corso del V secolo tende a sostituirsi un'opposizione diversa. I settori dell'aristocrazia interessati allo sfruttamento del sottosuolo, all'imprenditoria navale, al commercio degli schiavi appaiono per lo piú alleati con il demos urbano, che pur non avendo rotto ogni rapporto con la terra (soltanto i teti impiegati come rematori rompono, ma solo provvisoriamente, tale rapporto), sono coinvolti in un'attività connessa con l'economia monetaria. L'alleanza che si sviluppa a livello politico ha perciò un proprio significato strutturale, e trova conseguentemente due tipi di opposizione: da una parte l'aristocrazia piú tradizionale, duramente sconfitta dalle riforme clisteniche prima, quindi con l'ostracismo di Cimone e di Tucidide di Melesia, dall'altra la frangia periferica del demos rurale, i contadini piú lontani dal centro urbano e dal mercato, ancora legati ad un'agricoltura quasi esclusivamente autarchica e piú esposti alle scorrerie nemiche in caso di guerra. Il sogno dei primi è la restaurazione del dominio degli *eupatrides* e la soppressione della dimensione politica; i suoi tentativi troveranno l'occasione delle difficoltà di Atene verso la fine della guerra del Peloponneso e daranno vita alla breve esperienza di reazione oligarchica. Il quadro ideologico in cui si iscrivono è quello di un modello sociale sostanzialmente immobile, in cui nobili e ignobili sono separati ontologicamente. Il miglior documento rimastoci di tale ideologia è la *Costituzione degli Ateniesi* dello Pseudo Senofonte. In quest'opera il sistema democratico è presentato come il rovescio del buon governo (*eunomia*), come il trionfo dei peggiori. La città democratica non è

[1] È questa una vecchia ipotesi di P. N. URE (*The Origin of Tyranny*, Cambridge 1922, pp. 38 sgg.) che non pochi hanno ignorato, ma che non mi pare abbia avuto finora una significativa smentita.

redimibile; essa va sovvertita per restaurare l'antico governo degli ottimati. Non c'è in quest'opera alcuno sforzo per afferrare la dialettica del processo storico che ha condotto all'Atene democratica, e l'ignoto autore giunge cosí a dare della democrazia ateniese un'immagine assai piú coerente e funzionale della realtà. La rigida contrapposizione di sistema a sistema riesce a spiegare alcuni meccanismi di funzionamento della polis democratica in modo assai piú lucido di quanto abbiano saputo fare i suoi ideologi: lo sfruttamento degli alleati-sudditi, l'obiettiva convergenza degli interessi personali di ogni popolano nell'interesse comune del demos, il progressivo estendersi delle attività connesse alla circolazione della moneta ecc. Non dà però conto della genesi della democrazia, delle circostanze politiche che l'hanno resa possibile, e ciò perché rifiuta a priori questa dimensione. Alla legge viene contrapposto il dominio, o meglio il sogno della restaurazione di un dominio ormai perduto [1]. È tuttavia interessante notare che neppure nei sogni di restaurazione oligarchica compare mai l'accenno sia pur lontano a un'organizzazione statale che sia garante del mantenimento della stratificazione sociale. Lo stato in quanto autonomo apparato di gestione del potere, resta dimensione estranea alla tradizione aristocratica non meno che alla politicità democratica. La sua assenza, connessa con la debolezza di una struttura agraria che ignora il latifondo e su cui anzi ha finito da poco di aleggiare lo spettro della ridistribuzione della proprietà, permette quindi ad un processo di accumulazione monetaria assai modesto di suscitare profonde trasformazioni sociali fin quasi a minacciare l'assetto sociale complessivo della città.

Il tiranno storico sorge ed opera nel contesto piú vivo di queste contraddizioni, la sua stessa presenza è permessa dalla non statualità della polis, ma è anche a questa non statualità che si deve la sua scomparsa, la mancata trasformazione istituzionale dell'usurpazione. È in questo contesto , dopo le riforme clisteniche e cioè quando è restaurata la piú larga comproprietà della città, che nasce

[1] Cfr. M. VEGETTI, *Il dominio e la legge*, in *L'ideologia della città* cit.

il tiranno tragico. Quando il demos, grazie al processo di riappropriazione materiale dei beni pubblici della città, si è riappropriato anche di tutto il patrimonio ideologico dell'aristocrazia e ha trasformato l'antico egualitarismo gentilizio in egualitarismo politico, esso eredita anche la figura del tiranno come principale idolo polemico, l'immagine del peggior nemico della patria. In questo quadro si spiega anche l'iconografia letteraria, peraltro non molto abbondante, dei tiranni del VI secolo. Iconografia che ha certo origine aristocratica, ma che troviamo ripresa fedelmente anche da autori di fede democratica. Il demos non ha in Atene una sua storia da raccontare, la figura di Pisistrato si fa perciò ambigua: non se ne parla male perché è difficile farlo, ma su di lui pesa irrimediabilmente il nome di tiranno. Il nemico degli aristocratici diventa nemico del popolo, mentre risuona come massimo titolo di democraticità per gli Alcmeonidi quello di «odiatori dei tiranni»[1].

La riconquista politica dell'uguaglianza permette il recupero di tutta la ricca tradizione culturale della nobiltà, ma tale tradizione trova nella politicizzazione della vita sociale uno straordinario catalizzatore di elaborazione ideologica. Lo spazio politico, se costituisce un efficace elemento di mediazione delle forme piú acute dei conflitti economici, rappresenta anche un notevole fattore di mobilità sia dei rapporti sociali sia della produzione culturale.

Come la proprietà privata della terra non possiede un organismo statale garante della sua conservazione, cosí il patrimonio di credenze religiose e morali dell'aristocrazia dominante non possiede uno strumento istituzionale di conservazione, né un testo sacro né una casta sacerdotale preposta alla sua trasmissione e interpretazione.

[1] La definizione degli Alcmeonidi *misotyrannoi* ricorre sia in Erodoto sia in Tucidide. Non pare che i rapporti tra Alcmeonidi e Pisistrato fossero d'altra parte cattivi, cfr. P. J. BICKNELL, *The Exile of the Alcmeonidai during the Peisistratid Tyranny*, in «Historia», 1970, pp. 129 sgg.

L'ambiguità del rapporto tra l'istituzione religiosa e l'organizzazione sociale della polis è senza dubbio uno degli elementi piú importanti da considerare quando si voglia esaminare la profonda trasformazione culturale che ha luogo nell'Atene del v e IV secolo. Le istituzioni religiose in Grecia hanno un'esistenza fuori della città. Le uniche corporazioni sacerdotali sono quelle dei santuari: esterne alle diverse città, costituiscono un punto di riferimento nelle contese tra città e città, talvolta per i conflitti interni ad una singola città. Il piú importante dei santuari greci fu sempre Delfi, la sua importanza continuò a crescere anche se il nitore della sua fama parve offuscarsi immediatamente prima delle guerre persiane. A Delfi l'apparato religioso fa tutt'uno con l'apparato diplomatico e politico: le sentenze della Pizia sono altrettante prese di posizione in una strategia generale dei rapporti tra le *poleis* greche e di queste con l'impero persiano. Accanto alla Pizia il tesoro. Il tesoro di Delfi, la piú grande concentrazione di metallo prezioso, ossia di liquidità monetaria, del mondo greco, almeno fino alla formazione del tesoro di Delo, costituiva uno strumento fondamentale nel gioco delle alleanze. Gli Alcmeonidi si appoggiarono a Delfi nella loro lotta contro i Pisistratidi. Essi, come riferisce Erodoto e non certo per denigrarli, comprarono la Pizia impegnandosi in un gravoso mecenatismo in cambio dell'appoggio contro i tiranni [1]. E la Pizia esortò gli Spartani a liberare Atene dalla schiavitú. Ma il rapporto tra Alcmeonidi e Delfi, che si era conservato ottimo nella loro comune assenza dalla lotta antipersiana (che anzi su entrambi pesò il sospetto di una connivenza o addirittura di un accordo e di una attiva collaborazione col Gran Re), si guastò irrimediabilmente dopo che gli Alcmeonidi divennero i protagonisti di quella radicale riforma che sovvertí l'organizzazione politica gentilizia di Atene. Sapiente mediatore diplomatico, Delfi si trasforma nella prima metà del v secolo, assumendo un ruolo sempre piú politico, nella nuova logica delle relazioni tra le *poleis* greche e della lotta a livello internazionale tra i custo-

[1] Cfr. ERODOTO V 62-63.

di di una chiusa ideologia aristocratica e gli innovatori, i politici, in una parola i democratici.

La sapienza delfica restò a permeare gran parte della produzione culturale ateniese, ma perdette sempre piú la sua immediata valenza politica. Il rinnovamento sociale e la nuova solidarietà politica assunsero la città come centro anche della pratica e della teoria religiosa. Nondimeno il santuario, con quel che meglio lo qualificava, l'oracolo, continuò a rappresentare un'ipoteca aperta sulla problematica etico-religiosa della polis. Anche se gli dei sono gli dei della città, e la città rappresenta nel suo equilibrio e nella sua organicità il migliore modello della società divina, nondimeno la divinità non si rivela che nel sacro recinto del santuario, per bocca della Pizia, grazie alle pratiche cultuali appannaggio dei sacerdoti. Chi ha voluto vedere nell'Atene periclea il primo fiorire di una coscienza laica e illuministica, ha sottovalutato la presenza nascosta ma non perciò meno viva del tempio e ha semplificato i termini del problema proponendo esplicitamente o implicitamente l'analogia dell'ateismo settecentesco [1]. Certo, quest'analogia nasce sollecitata da una contraddizione reale, quella tra il santuario e l'organizzazione della polis. Il sacerdote del tempio è figura sempre piú estranea allo schema di città delineato da Clistene, egli rappresenta il funzionario di culto delegato di un'oligarchia di proprietari, il fidato consigliere dei governanti, come efficacemente la tragedia ci rappresenta Tiresia. Ma è interessante notare come l'empietà del tiranno ci viene rappresentata sempre sulla scena come rifiuto dell'ossequio dovuto all'autorità dell'oracolo e del suo ministro. Difficile sarebbe infatti dare evidenza scenica al suo rifiuto o alla sua critica degli dei della città.

In realtà Atene vive in questo secolo, e vivrà anche nel

[1] A questo si aggiunga la ricchezza di culti locali, di carattere piú popolare, legati a rituali chiaramente rispecchianti l'origine clanica (cfr. per esempio il già citato saggio di Burkert e quello di P. VIDAL-NAQUET, *Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese*, compresi nella citata antologia a cura di M. Detienne. Essi sopravvivono nella polis clistenica, ed è significativo al riguardo che il nuovo calendario politico si affianchi ma non giunga a sostituire il calendario religioso; cfr. E. J. BICKERMANN, *La cronologia nel mondo antico*, trad. it. Firenze 1963, pp. 27 sgg.).

IV, una viva contraddizione religiosa. E il ricorso a istituzioni estranee e talvolta ostili alla città [1], appare l'ultimo rifugio di fronte alla crisi dei valori religiosi istitutivi della comunità cittadina. Garantita non da una rivelazione o da una tradizione istituzionale, ma soltanto dal ricordo poetico di una società egualitaria e dal suo ripristino sia pure soltanto formale, la società degli dei appare nella sua immobilità ogni giorno piú inadeguata a costituire il modello celeste della polis [2]. L'equilibrio dei valori tradizionali appare proprio negli anni del consolidamento dello spazio politico estremamente instabile. A tutta l'elaborazione intellettuale è impressa una fortissima spinta di accelerazione che rende peculiare il v secolo di Atene. Ma tale peculiarità deve la propria ricchezza all'intrico delle contraddizioni piuttosto che a un'armonia vagheggiata e non realizzata.

L'assenza di un'organizzazione statale vera e propria e insieme l'assenza di un'istituzione che garantisca efficacemente la conservazione e la trasmissione di un patrimonio religioso compiutamente codificato, fa sí che la struttura sociale cerchi e trovi nella piú ampia produzione culturale lo strumento della necessaria riorganizzazione ideologica. I produttori culturali acquistano perciò grande importanza istituzionale. Se nella tradizione arcaica all'aedo-rapsodo era riconosciuta una funzione di ammaestramento morale, ora questa funzione è generalizzata a tutti coloro che compongono in versi o in prosa. Accade cosí che anche la prosa, nata in Ionia per la scrittura, che presupponeva strumenti di diffusione qualitativamente diversi dalla trasmissione-esecuzione orale, viene in Atene recitata nelle sale di conferenza e nei ginnasi. Viene recitato non solo il brano oratorio, la prosa d'arte, che rivaleggia col verso per musicalità e complessità di fattura, ma anche il frutto piú tipico dell'enciclopedismo ioni-

[1] Si pensi alla solenne introduzione in Atene del culto di Asclepio che significò un colpo non indifferente alla medicina dei professionisti e che ebbe tra i suoi patrocinatori Sofocle.

[2] Si veda l'interessante sintesi di J.-P. VERNANT, *La société des dieux* in *Mythe et société* cit., pp. 103 sgg. Qui, come in molti altri suoi saggi, tuttavia Vernant indulge ad una considerazione sincronica del mondo greco, necessitata anche dal presupposto di una «psicologia dei Greci».

co, la *historie*. Erodoto declama i suoi *logoi*, cosí come il rapsodo declamava Omero. Nella trasmissione orale, che per un breve periodo vincola in Atene anche la produzione non poetica, vediamo il perpetuarsi di un modello culturale complessivo, quello della polis gentilizia. Nel prevalere del parlato sullo scritto, prevalere che lascerà traccia nella pratica quotidiana della filosofia platonica, si chiarisce l'egemonia aristocratica sulla cultura del tempo.

Ma questa egemonia acquista il suo carattere specifico nel grande modello ideologico che viene proposto e trova realizzazione comune, pur nella varietà contraddittoria delle risoluzioni, il modello che vede nella politicità la dimensione sociale fondamentale. La politicità non è soltanto un piano di mediazione dei conflitti sociali e lo strumento per un recupero ed una restaurazione di un egualitarismo economicamente non piú proponibile, ma, grazie alla ricca elaborazione intellettuale, si trasforma in un criterio generale di valutazione di ogni manifestazione della vita dell'uomo.

Il carattere politico della vita sociale richiede che non sia piú ritenuta sufficiente l'arcaica virtú (*areté*) dei migliori (*agathoi*) per governare la città, ma che tutti debbano partecipare dell'arte politica (*techne politikè*), e questa possa e debba essere insegnata ed imparata. È Protagora che si propone come il massimo maestro di questa arte. Il suo magistero, è vero, è una professione. Egli è un meteco e vive della sua attività professionale; è quindi sociologicamente assai distante dall'antica figura del sapiente, maestro del suo popolo. Coerentemente col suo ruolo sociale egli vende il proprio sapere, e lo vende, è inutile dirlo, a chi è in grado di acquistarlo, i giovani dell'aristocrazia e delle famiglie agiate. Ma si tratta di un sapere che rappresenta il miglior complemento e la piú coerente prosecuzione dell'ideologia politica della città. Platone attribuisce a Protagora il mito in cui si narra come agli uomini, beneficati da Prometeo col dono del fuoco e del sapere delle arti (*entechnos sophia*), mancasse ancora lo strumento indispensabile alla convivenza, l'arte politica. Questa era rimasta presso Zeus, ed è Zeus che, impietosito dai vani tentativi umani di organizzarsi in una comune

difesa, spedisce Ermete a portare tra gli uomini Rispetto e Giustizia (*Aidòs* e *Dike*). È grazie a rispetto e giustizia, distribuite con equità a tutti (e non come le altre arti soltanto l'una all'uno l'altra all'altro), che gli uomini imparano l'arte della convivenza, costruiscono le loro città e dànno principio ad una vita sociale [1].

Protagora individua ottimisticamente nell'egualitarismo politico il necessario complemento dell'articolazione e differenziazione delle specifiche competenze professionali. È il contraltare all'arcaica e rurale visione pessimistica di Esiodo, secondo il quale proprio lo sviluppo delle arti, il cui fulcro è la scoperta del fuoco e della metallurgia, dà inizio alla decadenza umana, e obbliga Rispetto ed Equità (*Aidòs* e *Nemesis*) ad abbandonare la terra [2]. La corrispondenza non è casuale. Per Protagora, interprete delle esigenze intellettuali dell'Atene di Pericle, la polis è il punto d'arrivo di un lungo processo di perfezionamento che trova sí miticamente negli dei i propri fondatori, ma che comprende anche un disteso travaglio del sapere umano. Alla parabola di decadenza che viene emblematicamente fissata da Esiodo nell'immagine dei diversi metalli, l'ideologia dell'arte politica contrappone la certezza di una conquista. La socialità è infatti una conquista, è l'ultima, il necessario completamento e coronamento delle altre. Un sapere anch'esso, ma un sapere che deve toccare tutti per potere esercitare la propria efficacia. Si incontrano e si accordano nel racconto protagoreo due figure mitiche nella tradizione irrimediabilmente nemiche, Prometeo e Zeus. Il ribelle e la suprema autorità sono ora rappresentati come personaggi complementari: Zeus non punisce Prometeo e non punisce l'uomo, come aveva narrato Esiodo e ancora recentemente aveva ripetuto Eschilo [3]. Il padre degli dei benevol-

[1] Cfr. PLATONE, *Protagora* 320C - 323B.

[2] ESIODO, *Opere*, vv. 199-200.

[3] Ma già per Eschilo la riconciliazione non appare piú impossibile, e matura infatti, almeno cosí pare, sull'arco della trilogia. THOMSON, *Eschilo* cit., p. 458, pur accettando questa ipotesi, stabilisce una continuità di maturazione da Esiodo a Eschilo, ricadendo cosí, nonostante la pesante strumentazione marxista del suo libro, in una prospettiva sostanzialmente idealistica, nella quale il posto della storia dello spirito è preso dalla storia del

mente completa l'imperfetto dono di Prometeo; il mito suggerisce con chiarezza una fondamentale complementarità e conciliazione là dove la tradizione poetica aristocratica aveva segnato un inevitabile conflitto.

Negli stessi anni del mito protagoreo si va affermando in Atene un altro mito. Eroe di questo secondo non è Zeus né Prometeo, ma un personaggio storico ben presente nella memoria degli Ateniesi, Solone.

La nascita in questo secolo del mito di Solone e del suo buongoverno è descritta con efficacia da Masaracchia nel suo libro dedicato al legislatore[1]. La figura del grande Solone costituirà d'ora innanzi un riferimento obbligato per ogni ideologia politica abbia a svilupparsi in Atene e in generale nel mondo antico. Su questo è interessante riflettere.

L'Atene periclea è erede, come già si è sottolineato, delle riforme di Clistene; essa vive nello e dello spazio politico affermatosi con la radicale trasformazione del 508-7. Perché dunque è Solone e non Clistene ad essere scelto ed esaltato come il vero padre della patria, il rifondatore di Atene, il secondo Teseo? La scelta compiuta nella seconda metà del v secolo è cosí importante che anche nelle nostre scuole, dopo venticinque secoli, a tutti ben presto diventa familiare la figura di Solone, mentre soltanto i pochi che studiano espressamente la storia di Atene acquistano qualche informazione su Clistene. La spiegazione va probabilmente cercata nel diverso carattere e significato dei due riformatori. Quanto Clistene è personaggio di rottura, che innesca un processo irreversibile di distruzione della polis gentilizia e avvia una logica politica tutta distinta e indipendente dai rapporti di proprietà, tanto Solone è personaggio di mediazione. Sotto l'apparenza di avere scontentato tutti, egli ha in realtà saputo conciliare e neutralizzare con abilità spinte eversive contrapposte. Rifiutando il ruolo di tiranno, la sua figura resta circonfusa della sapienza delfica. Il mito di

progresso. Del resto questa non è posizione isolata nella produzione storiografica del Diamat.

[1] A. MASARACCHIA, *Solone*, Firenze 1958, parte I; cfr. anche E. RUSCHENBUSCH, *Patrios politeia*, in «Historia», 1958, pp. 398 sgg.

Solone è quindi un mito di *riconciliazione*, di quella generale riconciliazione cosí indispensabile a una dialettica politica, che deve avere in sé la certezza di saper risolvere anche i piú violenti conflitti sociali. Solone, invocato dopo Clistene, assomiglia e ha lo stesso significato ideologico di Zeus che si riconcilia con gli uomini e completa il dono di Prometeo. Solone sarà, è vero, invocato e preso a pretesto di altri, piú impopolari progetti, ma il suo nome costituisce sempre la garanzia di una soluzione ricercata nel consenso e non nell'aperta violenza, di una composizione politica dei conflitti.

La politicità della vita sociale e la superiorità dell'arte politica su tutte le altre porta la cultura egemone ateniese all'elaborazione di un criterio di giudizio fondato su un'identità: solo ciò che è politico è razionale. Una cospicua parte della riflessione teorica, dell'analisi psicologica e anche dell'indagine scientifica trova nel linguaggio della vita politica lo strumento della propria espressione nelle sue regole i paradigmi analogici di comportamento. Dire che la razionalità trova nella politica la propria fondazione non è discorso astratto. Si è visto con concretezza che cosa esso significhi nella costruzione del personaggio teatrale: come e perché tale costruzione sia legata e condizionata dalla scoperta di un'analogia profonda, di un'omologia strutturale tra l'organizzazione psichica del singolo e l'organizzazione politica della città. Come l'uomo medievale è sempre visto ad immagine del suo creatore, e si scoprono nella sua anima le stesse potenze in conflitto che sono protagoniste del grande scontro cosmico tra il bene e il male, cosí nell'anima dell'uomo ateniese è sempre presente la città e le sue parti, il loro conflitto, la riunificazione e la scoperta dell'identità nell'atto ad un tempo razionale e politico della decisione consapevole.

Ma la politicità non si arresta a questo paradigma analogico. Essa non possiede soltanto una valenza positiva, non è solo strumento di comprensione e di approfondimento; ha anche una valenza negativa, è strumento censorio ed esorcistico.

Concepire e rappresentare l'uomo come analogia microcosmica della società significa acquisire un valido strumento per avviare una nuova esplorazione, quella dell'anima, che sa riconoscere quanto va scoprendo; significa però anche essere costretti ad una rigida scelta tra quel che è omogeneo, assimilabile, iscrivibile nel paradigma politico e perciò accettato e classificato, e quel che iscrivibile non è, e non può quindi che essere ignorato, negato, represso. Perché ogni organizzazione razionale porta ad escludere, a considerare insignificante, irrilevante, quando non vitando, tutto quel che non è traducibile nel linguaggio razionale assunto come criterio e canone, tutto quel che perciò è destinato a rimanere confuso e opaco, di cui non si sa dare spiegazione.

L'ideologia della città, mentre avvia e offre sicuro fondamento alla riflessione teorica, all'arte retorica, alla psicologia della volontà, esclude dalla sua ottica l'oscuro mondo dell'istinto e del sesso, cerca di ignorarne l'esistenza e di scongiurarne il potere. Non è un caso che in greco manchino persino le parole che possano denotare senza un'immediata connotazione negativa queste categorie; è l'oscuro abisso dell'irrazionale, del non politico e del non politicizzabile. Questo non significa che non se ne parli mai, significa però, per usare una terminologia che sarà di Aristotele, che di esso non è possibile scienza.

E. Dodds, che ha a piú riprese affrontato con grande lucidità lo studio degli aspetti «irrazionali» della cultura greca, ha creduto di poter riconoscere nel comportamento di questa cultura il modello psicanalitico della repressione dell'*es*, della rimozione della sfera istintuale [1]. Tale spiegazione non può non apparire parziale in quanto esclude il problema dell'elaborazione del sistema ideologico come problema di produzione sociale, risultato storicamente necessario di una specifica condizione materiale. L'ideologia politica che matura nell'Atene periclea esclude dal suo campo d'interessi la vita istintuale, che non trova una diretta corrispondenza nel paradigma di razionalità politica, ma per lo stesso motivo esclude an-

[1] E. DODDS, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Firenze 1959, pp. 211 sgg.

che la vita economica. L'esclusione dell'economico[1] si accompagna all'esclusione dell'istintuale, perché anche la vita economica, seppure primitiva e ancora ideologicamente subordinata, obbedisce a regole di funzionamento che prescindono dall'organizzazione politica della città, l'ignorano, tendono a sovrapporlesi.

Sesso, istinto e sentimento non trovano posto nell'universo politico ateniese, cosí come nell'organizzazione della città non trova collocazione la donna, che di queste oscure potenze viene rappresentata come portatrice. La sua subalternità strutturale trova cosí una giustificazione ideologica: non ci si limita, come Esiodo, a indicare la natura passiva di bene sociale della donna, ma si mostra di temerla come elemento estraneo, di disturbo della razionalità politica. La demonicità femminile percorre tutta la tragedia ateniese, dalle *Eumenidi* alle *Baccanti*, e trova nell'oscenità aristofanea solo l'apparente eccezione dell'allentarsi di una tensione repressa.

La politicità s'impone come linguaggio perché s'impone come struttura logica. Se si esce dal teatro e dal suo intrecciato gioco di rimandi analogici tra individuo e città, l'esempio piú trasparente ci è offerto da Tucidide. Alcuni recenti studi tucididei[2] hanno messo in miglior luce il complesso gioco di rispondenze lessicali e piú ampiamente linguistiche tra le diverse parti dell'opera, il ritornare costante di alcuni *topoi*, il rigore di caratterizzazione dei termini di alcuni contrasti. Consideriamo parti diverse dell'opera di Tucidide: il resoconto della conferenza dei Peloponnesiaci a Sparta con la quale si conclude

[1] Chi è interessato alla documentazione delle condizioni materiali di Atene tra la metà del V e la fine del IV secolo sa quanta difficoltà incontri anche solo per reperire informazioni dalle opere degli scrittori del tempo. Significativo appare che per il suo tentativo di ricostruzione sociologica Ehrenberg sia partito dall'opera di un poeta comico e non da quelle degli storici. Non ci si dovrebbe in verità stupire di scoprire indifferenza per l'economico in una società non capitalistica; questa indifferenza corrisponde al non emergere dell'economia come dimensione compiutamente autonoma. Ma nel V-IV secolo ateniese c'è sicuramente piú che indifferenza per lo sviluppo della crematistica; si tratta, a ben vedere, di paura.

[2] Cfr. G. CAIANI, *Il philopolis di Tucidide*, in *L'ideologia della città* cit.; ricco materiale anche se talvolta disordinato in P. HUART, *Le vocabulaire psychologique dans l'œuvre de Thucydide*, Paris 1971.

il primo libro, i discorsi contrapposti di Cleone e Diodoto in occasione della doppia messaggeria a Mitilene, la caratterizzazione e i discorsi di Nicia ed Alcibiade. In questi passi e in molti altri della *Storia* vediamo affiorare dall'esame del materiale linguistico due apparati concettuali omologhi e contrapposti, costruiti su uno scrupoloso sistema di intrecci e di corrispondenze lessicali, di sottili ma rigorosissime reti connotative.

Tucidide spiega la ragione dello scoppio della guerra al di là delle futili cause occasionali, in una piú profonda e radicata inconciliabilità di nature e di mentalità. Da questo punto di vista appare particolarmente importante la doppia caratterizzazione di Spartani ed Ateniesi posta in bocca ai Corinzi. La potenza ateniese, alla cui formazione è in gran parte dedicata la Pentecontaetia è qui spiegata come risultato di una diversa visione del mondo, di una diversa caratterizzazione morale e psicologica. Tra i «costruttori di novità» (*neoteropoioi*), come vengono definiti gli Ateniesi e coloro che sono soltanto preoccupati di conservare (*sozein*) immutato il loro modo di vivere, il contrasto, spiegano i Corinzi, è inevitabile. La spiegazione dei Corinzi non è isolata. Gli stessi concetti, e in gran parte le stesse parole, sono ribaditi nei discorsi di Pericle, sia in quello dell'entrata in guerra con il quale si conclude il libro I, sia nel piú famoso Epitafio del libro II. Né Tucidide si limita a questo. Nel corso della *Storia* ritroviamo lo stesso apparato concettuale e la stessa terminologia; ma non riguarda piú soltanto la caratterizzazione dei due opposti schieramenti. L'uso di questi due campi semantici contrapposti si generalizza e serve a rappresentare e a dar conto di situazioni ed avvenimenti tra di loro del tutto disomogenei. Cosí giungono ad iscriversi in questo paradigma i discorsi contrapposti di Cleone e Diodoto del libro III, quelli di Nicia ed Alcibiade del libro VI, il dialogo tra gli Ateniesi e i Meli del libro V e non poche altre pagine. Si ha, come si vede, un arco di problemi e di situazioni assai diversi l'uno dall'altro: contrasti tra individui e tra gruppi per il predominio nella città, conflitti tra Atene e i suoi alleati, disomogeneità della struttura economica e sociale tra le diverse

città, ricerca di nuove aree di sviluppo commerciale e di sfruttamento. Tutto questo complesso intrico di contraddizioni, di diverso carattere e di diversi livelli, trova in Tucidide un unico paradigma esplicativo. Tutti i contrasti, spogliati della loro specificità, vengono riportati al grande modello dell'agone politico, con il suo stile espressivo, il suo linguaggio, la sua logica. Ogni scelta e ogni decisione diventano per Tucidide una scelta e una decisione politiche, che trovano nella caratterizzazione psicologica la loro spiegazione piú profonda. Né la politica, amputata della piú vasta problematica sociale che la sottende, può trovare altra spiegazione che la psicologia, secondo l'analogia stabilita tra l'operare della città e quello del singolo. Il comportamento individuale diventa cosí metaforico del comportamento sociale, e questo di quello, in un gioco di rimandi che si confermano e si convalidano reciprocamente.

Fuori di questo modello, che par comprendere e sintetizzare uomo e comunità, rimane però gran parte del patrimonio della *historie* ionica, e vi rimarrà per molto tempo, anche quando la psicologia non sarà piú analogia, ma retorica della politica. La religione, la famiglia, i rapporti interpersonali, le strutture economiche, gli usi e i costumi, tutto quel che costituiva il ricco materiale antropologico della ricerca ionica non è piú considerato pertinente alla narrazione degli avvenimenti della città, né utile alla loro spiegazione. Viene perciò escluso dal lavoro storiografico.

Lo spazio politico si allarga e diventa l'unico spazio della storia; il terreno delle mediazioni dei conflitti sociali si sostituisce ad essi ed è assunto come loro unica spiegazione, l'aspetto visibile delle contraddizioni viene scambiato per la loro struttura profonda. In questo consiste la storia politica di Tucidide. E lo storico, che è fortemente impegnato nella formulazione di un nuovo metodo che è insieme una nuova concezione della società, è anche il piú rigoroso censore di tutti gli aspetti non pertinenti alla spiegazione dei fatti. La sua censura colpisce tutti i fenomeni che intorbidirebbero la limpidità del gioco delle contrapposizioni politiche, il loro diretto e lineare ripor-

tarsi a opposizioni psicologiche, il loro puntuale riprodursi sulla pagina nel nitido sistema di denotazioni e connotazioni linguistiche.

Nell'individuazione dello spazio politico e nella costruzione dell'individuo come *analogia civitatis*, si consuma tutta la politicità e quindi la socialità della polis. L'uomo è concepito politicamente perché è concepito come micropolis, ma sarà proprio questa intuizione politica a costituire la condizione di partenza per la successiva polverizzazione individualistica. La stretta corrispondenza tra politica e psicologia rischia sempre di precipitare nella giustificazione di una vita individuale compiuta e autosufficiente, asociale e quindi apolitica. Ciò avverrà non appena muteranno le circostanze storiche della città, ma il terreno sarà già preparato: la privatizzazione dell'uomo avanza e matura a misura che s'impone su di lui un sistema ideologicamente repressivo.

La censura che dev'essere esercitata secondo Platone fino nel sonno dalla parte razionale dell'anima non è che la descrizione teorica di un processo sociale favorito dall'ideologia della politica. Il tiranno è il grande protagonista di questa censura. Platone ci parla di un uomo tirannico, ma si è visto come la riduzione del tiranno a modello di comportamento, a *bios*, non è che il punto d'arrivo di una lunga e variamente mediata elaborazione ideologica. Nella figura del tiranno confluiscono tutti gli aspetti dell'agire umano che l'ideologia politica rifiuta, e vi confluiscono naturalmente col segno negativo. Cosí il sesso è lussuria, il sentimento odio, l'economia cieca avidità. Il tiranno pare delinearsi come un rovescio di virtú, la sua coerenza è quella dell'incoerenza, le sue personificazioni si riconoscono nella loro comune perdita d'identità. Ma la negatività del tiranno è qualche cosa di piú. Non si tratta di una semplice somma di caratteri negativi che trovano nel loro contrario una necessaria sintesi; egli impersona sí i vizi e ne costituisce una somma, ma a questi vizi non corrispondono altrettante virtú che non siano a loro volta delle negatività. La sua lussuria non si oppone

ad un ideale di amore, ma ad un generico disinteresse per il sesso, il suo odio non ha un chiaro contraltare in un modello di solidarietà, alla sua avidità si oppone il disinteresse e il disprezzo per il denaro. L'opposto positivo del tiranno è, come già si è visto, il saggio. Ma la saggezza, la *sophrosyne* che si delinea in questo quadro non è un pieno ma un vuoto, non è caratterizzata dalla presenza ma dall'assenza. È la virtú di chi si sa conservare indenne da tutti i pericoli, trasparente e razionale, dominatore, cioè repressore di se stesso. Non è un caso che la connotazione fondamentale del saggio che non tarda ad affermarsi sia l'autosufficienza (*autarkeia*). Anche in questo, le cui prime suggestioni possono forse riconoscersi nell'ideale di chiusa sopravvivenza del piccolo proprietario agricolo esiodeo, si celebra ora l'analogia tra l'individuo e la città: entrambi per essere sani, giusti, ben equilibrati, devono essere autosufficienti. Qui il paradigma ideologico giunge senza dubbio al livello di mascheramento della realtà: proprio Atene, cresciuta ed arricchitasi sullo sfruttamento di alleati e di sudditi, che trova in tale sfruttamento le indispensabili premesse per la restaurazione del proprio egualitarismo politico, giunge a pensarsi e a teorizzarsi come autosufficiente.

La figura del tiranno vive e si sviluppa dalla necessità sociale di un capro espiatorio, di un idolo polemico atto a impersonare tutto quel che la polis rifiuta come ad essa estraneo. Le sue connotazioni ne fanno il rovescio del modello del cittadino perfettamente inquadrato nella vita politica della città. Platone, come si è visto, descrive lucidamente questo processo di rimozione, ma per farlo è costretto a dire con chiarezza che in ogni uomo, in ogni cittadino sonnecchia un tiranno. Non è questa però la rimozione che si afferma con piú facilità; essa richiede una parziale opera di demistificazione e di riconoscimento della complessità del problema, d'identificazione concettuale e d'impegno in una lotta. La descrizione platonica in una parola non è rassicurante, al contrario inquieta, irrita e non consola.

La soluzione piú consona ad una rimozione indolore, che rafforzi nello stesso tempo l'aspetto piú importante

dell'ideologia della polis, il mito della sua indistruttibile organicità, è quella che allontana il tiranno dalla città, lo mostra straniero, esotico, inconciliabile con i modi di vita e con la mentalità non solo di Atene, ma della Grecia intera.

Tiranno, si sa, non è parola greca. Ma neppure il tiranno è figura greca; essa appartiene agli usi dei barbari; è tra i barbari quindi che è nata la tirannide e tra i barbari può, e deve, svilupparsi. Questa è l'opinione che si afferma, cosí avviene la saldatura tra l'elaborazione di una figura che rispecchia tutte le fobie e i rifiuti prodotti dell'assetto sociale specifico della polis e la constatazione di una diversità strutturale della società e dei suoi valori ideologici dei popoli non greci, soprattutto orientali. Tiranno è perciò il satrapo persiano, ma anche lo stesso Gran Re. La tirannide viene identificata in ogni potere assoluto; tale identificazione sortisce un duplice effetto: anzitutto allontana, come si è detto, il tiranno dalla città; in secondo luogo trasforma un sistema sociale diverso in un puro e semplice fenomeno degenerativo dell'unico sistema sociale accettabile, quello appunto della polis. La degenerazione è a sua volta spiegata con la non grecità, con la barbarie degli altri popoli [1].

E il mito del tiranno ha vinto. Non soltanto è riuscito a rassicurare il cittadino ateniese della sua intrinseca razionalità, ma è riuscito anche a consegnare alla tradizione un'immagine della polis pulita e sgombra di ogni torbidezza irrazionale, e soprattutto a delimitare rigorosamente ciò che deve essere greco da ciò che greco non può essere, ed è quindi confuso, disordinato, impolitico.

Ma della figura cosí conosciuta del tiranno, di cui riecheggia, come vedremo, tutta la tradizione della cultura occidentale, la vera patria è proprio la polis, Atene. È qui che il tiranno è nato come fecondo *topos* poetico, è qui

[1] La contrapposizione Greci-Barbari diventa topica dopo le guerre persiane e si estende dalla storiografia politica all'indagine biologica (si pensi all'ippocratico *Arie Acque Luoghi*); cfr. H. DILLER, *Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Persenkriege*, in *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, vol. VIII, Genève 1961, pp. 39-82 (note interessanti anche nella registrazione della discussione).

che è stato compiutamente delineato, ha acquistato i caratteri che lo hanno reso famoso, perché qui si è nutrito ed è vissuto, è stato l'oggetto del ripudio consolatore di migliaia di spettatori.

Capitolo sesto
La maschera del cattivo

> Se parla di pace pensa alla guerra, e se nomina criminosamente il nome dell'Onnipotente, pensa alla potenza del maligno, all'angelo caduto, a Satana. La sua bocca sono le puzzolenti fauci dell'inferno e la sua forza è fondamentalmente dannata.
>
> IV volantino della Rosa Bianca.

> Pieno di compassione io guardo
> le vene gonfie della fronte che mostrano
> quanta fatica costi esser cattivo.
>
> BRECHT

La figura del tiranno sopravvive alla polis. Non solo l'esecrazione di cui è oggetto il nemico della libertà, ma la sua stessa fisionomia psicologica si trasmette come una delle eredità piú durature da Atene al mondo antico e poi a tutta la tradizione della cultura occidentale.

Nella considerazione della diacronia della figura del tiranno saranno da tener presenti due aspetti fondamentali: la permanenza del modello nella sua concreta caratterizzazione psicologica, il ritratto cioè del tiranno, e la permanenza, o variazione, della funzione di questo modello. Arrestarsi al primo aspetto significherebbe riconoscere la continuità dell'eredità ateniese esclusivamente in una topica letteraria. Il tiranno si presenta, certo, anche nella tragedia latina o nella raffigurazione medievale come avido, disfrenato, empio, ma quel che segna ad un tempo la continuità e lo scarto dal tiranno tragico ateniese è la diversa funzione che la stessa figura è impegnata volta a volta ad assolvere. Definitivamente consacrata la fisionomia psicologica letteraria del tiranno, che verrà sí arricchita ma non piú sostanzialmente alterata, la funzione di questa figura ideologica si fa diacronicamente contraddittoria. Muta il contesto ideologico in cui essa s'inserisce. Scomparsa la polis nella sua specificità di comunità costituzionale priva d'un apparato statale, la figura lette-

raria dell'autocrate acquista referenti storici diversi, diventa centrale nella polemica antiassolutistica e muta perciò sostanzialmente il proprio contenuto gnomico. Ne mantiene però la forma, e questa oltre all'aspetto concreto del ritratto psicologico ne costituisce il piú importante elemento di continuità.

La diacronia non interessa perciò soltanto il permanere dell'originaria rete connotativa che caratterizza il tiranno del V secolo, la sua riconoscibilità di personaggio, ma anche e soprattutto il suo essere figura psicologica. È il rilievo costantemente assegnato alla psicologia del tiranno, al suo carattere patologico e deviante, che stabilisce il senso della sua diacronia, che assicura la continuità operativa del modello.

La prima sistemazione, dopo il processo di elaborazione incontrato nel teatro tragico ateniese, la figura del tiranno la trova nella *Repubblica* platonica. Come si è mostrato nel capitolo III, il ruolo del tiranno si trasforma con Platone in un atteggiamento e in un modo di vivere, e si può perciò parlare di anima tirannica e di vita da tiranno. Va ricordato, né su ciò s'è mancato d'insistere, che questa sistemazione platonica, come tutte le sistemazioni platoniche, sta all'inizio e non alla fine di una problematica, è per sua natura aperta ad una serie di contraddizioni, fertile di sviluppi, essenzialmente inquietante. Platone afferma che in ogni uomo sonnecchia un tiranno. Non isola perciò il tiranno fuori della società, men che meno giunge ad attribuirgli tratti esterni chiaramente distinti da quelli dell'uomo comune, perfettamente riconoscibili a tranquillante consolazione di chi tiranno non è.

L'inquietudine platonica è invece totalmente assente da un'altra «sistemazione» compiuta nello stesso IV secolo, probabilmente negli stessi anni. Nello *Ierone* senofonteo il tiranno ci viene presentato nell'urbana quiete della conversazione con il poeta Simonide, in una dimensione che da una parte ce lo avvicina, ma in modo del tutto diverso da Platone, dall'altra parte ce lo allontana definitivamente [1]. Ce lo avvicina perché lo presenta intento a ri-

[1] Naturalmente anche in Senofonte è presente tutta la rete connotativa

flettere sulla propria condizione e paragonarla a quella degli altri uomini. Ierone non è certo il lupo di cui parla Platone, ed è ben lontano anche dall'iconografia tragica; la sua sfera di affetti e di desideri è la stessa dell'uomo comune, tuttavia questo non significa per Senofonte che si possa sospettare l'uomo comune di ospitare nella sua anima un tiranno. Al contrario, il discorso è rassicurante e consolatorio: il tiranno, pur essendo guidato dagli stessi affetti e sentimenti di tutti, non ne sa trarre godimento, resta prigioniero del proprio ruolo. Ierone non è nella dimensione metafisica offerta da Platone, ma obbedisce a una piú modesta iconografia destinata a sopravvivere, che rappresenta l'uomo di stato costretto a rinunciare alla libertà di cui può godere chi è escluso dall'esercizio del potere.

Opposto al tiranno, nel quadro di Senofonte, si trova non il filosofo, il ricercatore della verità di Platone, ma piú ovviamente il privato. Fin dai primi paragrafi dell'opera i termini del confronto sono posti con molta chiarezza: la vita del tiranno e la vita del privato. Ed è Ierone colui che meglio di ogni altro può parlarne, lui che ha avuto esperienza di comune privato prima di diventare tiranno. Senofonte fa dunque riferimento ad un personaggio storico, anche se si ha ragione di credere che tutto il dialogo sia una finzione letteraria. Né la scelta di Ierone è senza interesse. I tiranni siciliani sono presenti al mondo greco del IV secolo come un'istituzione diversa dalla tirannide piú antica della Ionia e della Madrepatria. Naturalmente Senofonte non si preoccupa di distinguere tra i primi tiranni e i secondi tiranni, né tale distinzione gli deve esser richiesta. L'esempio scelto si manifesta però ugualmente come significativo. Nel dialogo senofonteo tiranno e privato non confrontano i loro modi di vita in rapporto ad un codice etico di convivenza cittadina. La polis appare inopinatamente lontana, e il confronto avviene secondo il codice psicologico della felicità e infelici-

della tradizione ateniese. Il confronto quindi tracciato da LUCCIONI (*Introduzione* alla sua edizione dell'opera, Paris 1948, pp. 19 sgg.) con la *Repubblica* può agevolmente estendersi anche a tutti i testi che si sono esaminati nei precedenti capitoli.

tà (*eudaimonein-kakodaimonein*)[1]. È dunque secondo il canone del piacere individuale che Ierone riconosce la propria inferiorità, e la dimostra con uno scrupolosissimo catalogo di tutte le limitazioni cui il tiranno è soggetto nel godimento delle proprie capacità percettive. Tutto il capitolo I dell'operetta è dunque occupato dall'analisi particolare di ciascuno dei cinque sensi e di come l'appartenenza di una maggior capacità di godimento sensoriale celi la realtà di un'oggettiva limitatezza. Quel che manca al tiranno nell'ascoltare una lode (il piacere dell'udito è limitato a questo) è la certezza che chi tace non nasconda un biasimo; analogamente nel piacere erotico egli non può sapere con sicurezza se il suo slancio sia sinceramente ricambiato, gli manca la prova dello spontaneo consenso dell'amato. La vista invece non può essere soddisfatta perché il tiranno non può viaggiare e visitare quel che è meritevole di ammirazione. I piaceri poi che sembrerebbero piú godibili, il gusto e l'olfatto, sono vanificati dalla stessa condizione del tiranno che gli impedisce di distinguere tra quotidiano e straordinario, sí che nulla può piú apparirgli straordinario e meraviglioso, nulla può sorprenderlo, nulla egli è portato a desiderare. In questo caso è la sazietà che non tarda ad uccidere il piacere.

Non è certo questo il luogo per dilungarsi ad accertare l'elaborazione etica di cui Senofonte è tributario. Quel che importa sottolineare è come, attraverso tutte le mediazioni imposte da tale pensiero, l'inferiorità del tiranno riesca ad essere ricondotta ad una carenza fondamentale di libertà. Il tiranno non è libero; questo appare il tratto distintivo comune di un esame che è puntuale, a volte persino eccessivamente particolareggiato. Si realizza anche qui, in una chiave del tutto diversa, la dialettica platonica della libertà: chi priva altri della libertà se ne priva a sua volta e i suoi comportamenti che paiono essere liberi si rivelano in realtà arbitrari. Ma l'arbitrio non

[1] Nella scelta di Ierone può anche aver influito l'idealizzazione del personaggio già operata da Pindaro (cosí LUCCIONI, *Introduzione* cit., p. 13). Ma l'idealizzazione pindarica (*Pitica* I) e quella senofontea hanno caratteristiche assai diverse, e l'unico tratto che le accomuna è appunto l'estraneità ad una dialettica politica.

è libertà. La casistica senofontea è assai precisa e vuole riuscire completa. Dopo il piacere dei sensi vengono negati al tiranno anche i piaceri del possesso, della vittoria, dell'amicizia. Quel che mina la sua esistenza sono paura e sospetto: «I tiranni conoscono non meno dei privati chi è coraggioso, capace e giusto, ma anziché stimarlo lo temono. Temono i coraggiosi che non abbiano a tentare qualche atto in vista della libertà, i capaci che non preparino qualche macchinazione, i giusti che la massa non li voglia per capi» (V 1). La paura è quindi la piú grande forza che paralizza il tiranno, perché «la paura, – spiega Ierone, – non soltanto è motivo di sofferenza stando nell'anima, ma accompagnandosi a tutte le cose gradevoli finisce col corromperle» (VI 6).

Senofonte insiste su questi due tratti strettamente intrecciati, coercizione e paura; mentre il suo tiranno non è definito né dall'empietà né dalla brama di guadagno né dalla disfrenatezza dei sensi. Il suo Ierone è, al contrario, un filosofo capitato, non si sa bene come, a fare il tiranno.

A conclusione della prima parte del dialogo, la *pars destruens* (capp. I-VIII), cui segue la *pars construens* (capp. IX-XI) con la definizione dei tratti del buon monarca, Ierone afferma: «Per Zeus, caro Simonide, *è inevitabile* che molto piú dei privati noi si metta mano a imprese destinate a procurarci l'ostilità degli uomini. *Dobbiamo* procurarci ricchezze se vogliamo esser in grado di far fronte alle opere *necessarie*, *siamo costretti* a custodire tutto ciò che abbisogna di sorveglianza, *dobbiamo* punire gli ingiusti, *dobbiamo* impedire i tentativi di violenza» (VIII 8-9). Cosí tutti gli atti del tiranno appaiono connotati dalla necessità, il suo agire obbedisce ad una logica che esclude la libera scelta, la scelta dell'uomo libero.

Vittima immotivata della necessità, il tiranno senofonteo giunge dunque a capovolgere l'immagine platonica dell'uomo tirannico. L'anima di Ierone è sí esacerbata dalla paura e dalla mancanza di libertà, ma non è certo in preda al grande fuco alato del desiderio. Semmai il tiranno di Senofonte è piú infelice dell'uomo comune proprio perché ha cancellato in sé ogni possibilità di provare il desiderio e di soddisfarlo. La consapevolezza con la

quale Ierone si descrive finisce col suggerire che quella del tiranno non è piú di una maschera imposta dal ruolo dietro la quale si nascondono le pene di un uomo comune. E la maggior pena è proprio di non poter apparire quale si è, un uomo come tutti gli altri.

L'attenzione di Senofonte si concentra sulla consapevolezza dell'infelicità del tiranno, mentre il tiranno platonico è infelice senza saperlo, è impedito nella propria libertà e si crede libero, scambia per ciò che vuole quel che soltanto gli pare di volere, ed è proprio l'ignoranza della sua reale condizione a impedirgli la libertà. È questo un aspetto che va perduto, ma non è il solo. Viene spezzata anche la dialettica tra il tiranno e la città. Dalla contrapposizione tiranno-privato (*idiotes*) Senofonte non ricava, per metterla a fuoco, la contraddizione pubblico-privato, come si potrebbe credere, ma al contrario giunge ad eliminare la sfera del pubblico perché assume a criterio comparativo dei due modi di vita il soddisfacimento individuale del piacere. È proprio il metro dell'*eudaimonia* che da una parte assicura l'efficacia dell'autocompianto di Ierone, dall'altra spiega la sostanziale irrilevanza della seconda parte dell'operetta, intesa a costruire la fisionomia del buon re. Tutto il dialogo senofonteo non solo è ambientato, ma è anche pensato fuori della polis. Il riferimento ad un'esperienza cosí diversa come quella delle monarchie siciliane rivela un chiaro intuito di cui il pensiero aristocratico aveva già dato prova nel v secolo.

La pubblicistica filomonarchica che a poco a poco si affianca e talvolta giunge a confondersi e a intrecciarsi con la produzione ideologica del moderatismo ateniese della metà del IV secolo, risponde già in parte a esigenze che nascono fuori della città[1]. La Persia, la Macedonia o le signorie siciliane costituiscono punti di riferimento di un'organizzazione sociale radicalmente diversa, avverti-

[1] Si veda l'apoftegma di Aristippo di Cirene (se veramente gli è da attribuire) tramandato dallo Stobeo (XLIX 18): «Tanto differisce il regno dalla tirannide quanto la legge dall'illegalità e la libertà dalla schiavitú». Si veda anche l'ancor valido articolo di J. DE ROMILLY, *Les moderés athéniens vers le milieu du IVe siècle*, in «Rev. Et. Grecques», 1954, pp. 327 sgg. Le connotazioni del tiranno che si ricavano dall'opera di Isocrate (cfr. soprattutto la *Pace*) non si discostano dal quadro senofonteo.

ta come minacciosa per la città, ma anche, sempre piú, come inevitabile sbocco conclusivo delle troppo gravi contraddizioni che stanno distruggendo la polis. Per questo l'immagine senofontea del tiranno non può non essere riconosciuta importante. Elimina sí tutta la problematicità della figura platonica, ne appiattisce lo spessore, ma opera anch'essa in profondità. Da una parte riavvicina il tiranno all'uomo comune spogliandolo della sua ferinità, lo rifà uomo comune sotto la maschera del potere; dall'altra offusca i termini del suo rapporto con la società degli uomini comuni, che s'indovina non essere piú la polis. Ne è buon indizio lo svolgimento dei tre capitoli conclusivi che contengono i consigli di Simonide e di cui una buona parte è dedicata alla trattazione dell'opportunità di un esercito mercenario.

L'opposizione, accentuata in queste pagine, tra l'immagine platonica e quella senofontea del tiranno, non è tuttavia destinata a mantenersi storicamente. La tradizione del biasimo della tirannide che attraversa tutta la letteratura antica fino a intitolare una rubrica del florilegio dello Stobeo, non tarda a giustapporre e a combinare Platone e Senofonte[1].

[1] Un buon esempio si trova in due operette di Luciano. Si veda il quadro connotativo della tirannide tracciato nel *Tirannicida* (cap. x): «Ora tutto è in pace, le leggi intatte, la libertà manifesta, la democrazia stabile, le nozze al riparo della violenza, non in pericolo i ragazzi, sicure le vergini, e la città festeggia la comune felicità». Non diverso quanto si legge nel dialogo *Il transito o il tiranno*: «In generale non ci sarebbe bisogno di parole perché è possibile riconoscere immediatamente chi sia costui dalle sue stimmate. Tuttavia voglio rivelarti anch'io personalmente l'uomo e mostrarlo chiaramente con un discorso. Credo di poter tralasciare di dire quanto ha compiuto questo tre volte maledetto quand'era un privato. Quando poi si fu affiliato i piú scellerati ed ebbe riunito armati, insorto contro la città, se ne fece tiranno. Allora mandò a morte senza processo piú di mille uomini, spogliando ciascuno delle sue sostanze, e pervenuto al massimo della ricchezza non tralasciò alcuna forma di disfrenatezza, ma usò di ogni crudeltà e violenza contro i cittadini degni, corrompendo vergini, disonorando giovani e infuriando con ogni follia da ubriaco sui sudditi. Né tu potresti trovare la pena degna dell'alterigia, della superbia e dell'arroganza che usava con coloro che incontrava. Sarebbe stato piú facile fissare a viso aperto il sole che lui. Chi può enumerare la crudele inventività di supplizi di un uomo che non prosciolse neppure i suoi piú intimi? E che non si tratti di vuota calunnia contro di lui vedrai subito se chiamerai coloro che furono da lui assassinati. Anzi, guarda, essi sono qui, senza esser stati chiamati, e, circondandolo, lo soffocano. Tutti costoro, Radamanto, sono stati uccisi da questo malfattore; alcuni perché

La figura ideologica del tiranno non si conserva solo come *topos* letterario, ripetizione e variazione di un tema già compiutamente definito. La sua vitalità si protrae oltre i termini della polis: se ne mantengono i tratti consolidati, altri se ne aggiungono. Sono i tratti suggeriti dal nuovo orizzonte concettuale, che nel loro meccanismo di formazione svelano l'obbedienza alle regole cui la figura è tradizionalmente sottomessa.

Crudeltà e falsità sono le due connotazioni che si possono dire nuove, perché assenti o almeno irrilevanti nella figurazione del tiranno del V secolo[1]. Esse si aggiungono all'empietà, alla cupidigia, alla disfrenatezza e alla paura, proprie del tiranno della tragedia ateniese.

La poesia latina della prima età imperiale ci offre, con caratteristica insistenza, la nuova immagine del tiranno, e il contesto ideologico in cui operano Seneca e Lucano dà facilmente conto della vivacità di questa tematica. Ma siamo qui già alla ripresa topica; un confronto puntuale dei luoghi ce lo conferma[2]. Crudeltà e falsità come connotazioni distintive del tiranno vanno cercate prima, nell'arricchirsi della sua immagine di nuovi idoli polemici, che si vengono formando a misura che si precisano i valori di un nuovo codice etico. Il modello del saggio del V e IV secolo, già tendenzialmente estraneo nella propria autovalutazione al consorzio sociale della polis e tuttavia ad esso analogicamente legato, se ne distacca definitivamente dopo Aristotele[3]. La crudeltà del tiranno, che nel-

ne voleva la bella moglie, altri perché si opponevano allo stupro dei figli, altri ancora perché erano ricchi, altri infine perché erano destri e saggi e non mostravano piacere a quel che veniva compiuto» (cap. XXVI).

[1] Ciò non significa che manchino del tutto; nel discorso contro la tirannide messo in bocca da Erodoto a Socle di Corinto (V 92) il tiranno è definito «crudele leone».

[2] Uno scrupoloso raffronto tra la raffigurazione di Stazio e quelle di Seneca e di Lucano è quello tracciato da P. VENINI (*Echi senecani e lucanei nella Tebaide: tiranni e tirannidi*, in «Rend. Ist. Lomb.», 1965, pp. 157 sgg.), nel quale vengono evidenziate le connotazioni fondamentali del tiranno staziano: superbia, ira, viltà, simulazione.

[3] Potrà forse sorprendere in questo studio l'assenza di Aristotele, ma essa apparirà comprensibile solo che si consideri che questa non è una storia del pensiero politico dei Greci, ma soltanto di una figura ideologica, in

la tragedia ateniese può vantare soltanto annotazioni marginali, diventa tratto sempre piú distintivo, perché si caratterizza con sempre maggior chiarezza quale negazione del modello filantropico. Simulazione e falsità sono a loro volta il rovescio della ricerca del vero degradata a categoria psicologica; il tiranno che per Platone ingannava se stesso e si dibatteva, prigioniero della propria stessa ignoranza, ora si fa consapevole simulatore e ingannatore. Il suo inganno non si confronta con la verità, ma con la sincerità.

La scomparsa della polis favorisce d'altra parte l'affermarsi della semplificazione senofontea del rapporto tra tiranno e uomo comune, e questa semplificazione, che elimina la mediazione dell'organizzazione sociale, si rivela sempre piú chiaramente strumento letterario della mistificata rappresentazione e della retorica esecrazione dell'autocrazia. Cosí, mentre è interessante l'insistenza di Seneca nel rappresentare il processo di degenerazione dell'individuo collocato in una posizione di potere assoluto [1], è evidente che lo scarto tra questa rappresentazione e la realtà storica cui Seneca si riferisce è assai maggiore dello scarto tra la rappresentazione erodotea e la tirannide di Pisistrato. Quel che sparisce nella topica senatoria della tirannide è l'originario termine di confronto, la città degli uguali, l'effettiva comproprietà dei cittadini sulla polis nel v secolo.

Il poeta latino non manca d'insistere sull'ambiente che circonda il tiranno, sul suo corteggio di adulatori e di delatori. Ma in Seneca come in Lucano, e poi in Stazio e in Tacito, non si ha la rappresentazione del formarsi della corte come nuova struttura di potere, ma la descrizione piuttosto di una progressiva, epidemica degradazione della morale individuale. Anche il tratto comune dei sudditi è individuato in una cupidigia, la *libido adsentandi.*

cui Aristotele, proprio per il carattere «scientifico» della sua *Politica* non s'iscrive se non marginalmente.

[1] C'insiste giustamente la VENINI (*Echi senecani* cit., pp. 161-63), ricordando il lungo brano di STAZIO, *Tebaide* XI 654 sgg., che trova la propria ispirazione in diversi passi senechiani: *Fenicie* 582 sgg., *Tieste* 312 sgg., *Ercole* 386 sgg. Altro motivo topico è quello della punizione dopo la morte presente anche nel *Transito* lucianeo.

La figura del tiranno e l'illustre canone della sua rappresentazione letteraria servono alla polemica antiassolutistica della pubblicistica senatoria. Che si tratti di un canone assai efficace è provato dai ritratti che a noi restano dei principi che piú si opposero al prestigio del Senato avviando con maggiore energia la costruzione d'una diversa organizzazione del potere. L'alta condanna morale di Tacito si accompagna perciò alla sistematica diffamazione spicciola di Svetonio; esse si situano a livelli diversi, ma complementari, che usano una sperimentata ed efficace tipologia retorica [1]. Il sovrano assoluto non è indicato estraneo ad un corpo sociale determinato, ma estraneo all'intero consorzio umano, esaltandone i tratti di ferinità e di follia. Egli è incompatibile non piú dunque con la polis, ma con l'umanità in quanto tale. Non diversamente si era espresso Cicerone nelle *Catilinarie*, raffigurando il suo avversario come nemico non semplicemente della repubblica, ma dell'intero genere umano, mostro che concentra in sé ogni vizio e ogni corruzione, di cui non si può che desiderare e perseguire l'eliminazione.

Ma a questo coerente sviluppo di un'immagine ferina dell'individuo che aspira al potere assoluto, del lupo platonico, sia pur spogliato di tutta la platonica problematicità, un'altra immagine, come già s'è visto, si accompagna. Una diversa interpretazione, assai piú ricca di contraddizioni, ma anche piú fertile di sviluppi. La tipologia del tiranno non muta: crudeltà e simulazione, accompagnandosi alle piú antiche connotazioni, empietà, sospetto e violenza, ne caratterizzano ancora fondamentalmente l'immagine; ma la figura del Lico senechiano appare assai diversa dal suo modello euripideo. Egli non solo è crudele, ma ne è consapevole; di piú: è il teorico della sua crudeltà: *Qui morte cunctos luere supplicium iubet | nescit tyrannus esse* (Seneca, *Ercole*, vv. 511-12). Non si tratta qui del semplice elogio della tirannide, quale si è visto nelle *Fenicie* euripidee, che si risolve in un elogio del potere; il Lico di Seneca riflette su quale debba essere il com-

[1] La stretta connessione di Tacito con il senato è sottolineata da R. SYME, *The Senator as Historian*, ora in *Ten Studies in Tacitus*, Oxford 1970, pp. 1 sgg.

portamento psicologico di chi quel potere vuole conquistare prima, conservare poi. Assai interessante appare quindi la sua prima *rhesis*, in cui l'usurpazione è presentata in tutta la positività dell'iniziativa e dell'energia individuale che rivela: *non vetera patriae iura possideo domus | ignavus heres* (*ibid.*, vv. 337-38). La riflessione gnomica del Lico senechiano si conclude quindi con un'esortazione all'accorta simulazione: *ars prima regni est posse invidiam pati* (*ibid.*, v. 353).

In un recente articolo dedicato alle figure latine di Atreo e di Tieste, Antonio La Penna coglie assai lucidamente il contraddittorio intreccio tra l'assoluta ferinità del tiranno, incarnazione del genio del male, che, come Licaone, si nutre del sangue dei propri simili, e il rivelarsi della consapevolezza del proprio ruolo disumano come ruolo sociale, fino a giungere alla sua giustificazione teorica. Da Accio a Seneca, passando per Sallustio, la figura del tiranno si presenta, secondo La Penna, «unità inestricabile di malvagità e di *virtus*, di profonda e sottile perversione e di indomabile energia»[1]. Il terrore ch'egli incute non è quello che incute la belva con la sua sola presenza; è invece un terrore in qualche modo previsto e voluto, consapevole *instrumentum regni*. Il critico, citando il *Tieste* di Seneca, fa esplicito riferimento a Machiavelli, punto d'arrivo di una riflessione sulla «morale politica», distinta e non di rado contrapposta alla morale comune: *Sanctitas, pietas, fides | privata bona sunt; qua iuvat reges eant* (Seneca, *Tieste*, vv. 217-18)[2].

Al tempo di Seneca è l'assolutismo imperiale in formazione il referente storico della figura ideologica del ti-

[1] A. LA PENNA, *Atreo e Tieste sulle scene romane. Il tiranno e l'atteggiamento verso il tiranno*, in *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*, Catania 1972, pp. 357 sgg. (cfr. in particolare p. 362).

[2] *Ibid.*, p. 367. *Regnum* e *rex* non hanno in Seneca connotazione negativa; si veda per esempio l'uso che egli ne fa nel *De clementia* (vi insiste molto C. FAVEZ, *Le roi et le tyran chez Sénèque*, in *Hommages à L. Hermann*, Bruxelles 1960, pp. 346 sgg.); ma quanto ciò è condizionato dal dedicatario dell'opera? Significativa in ogni modo la definizione della crudeltà che si trova nell'opera: «Illos ergo crudelis vocabo, qui puniendi causam habent, modum non habent». Analoga ambiguità, anche se assai meno mediata, in Lucano (cfr. J. BRISSET, *Les idées politiques de Lucain*, Paris 1964, pp. 196 sgg.).

ranno. O, per meglio dire, il tiranno non è che il travestimento ideologico dell'assolutismo, figura ideologica che, ponendo in primo piano l'aspetto individualistico dell'autocrazia, ne nasconde la piú complessa realtà sociale e istituzionale e la presenta come deviazione patologica dell'unico quadro politico ammesso dalla tradizione. L'inquietudine di Seneca, e le battute del *Tieste* andrebbero piú puntualmente valutate all'interno del loro tessuto drammatico, ci rivela la consapevolezza di chi, pur legato ai valori piú tradizionali della cultura oligarchica, ne coglie nondimeno le contraddizioni e avverte il rinnovamento cui le istituzioni sono ormai soggette [1].

La crudeltà del tiranno è crudeltà consapevole, necessaria al mantenimento del *regnum*. La sua dunque può intendersi come una maschera. Cosí come lo Ierone senofonteo rivela dietro la fisionomia del tiranno l'uomo comune, anche i tiranni di Seneca, pur tanto lontani dalla morale comune, non ne rappresentano semplicisticamente il contrario. Mentre, annota La Penna, il saggio stoico persegue il bene per il bene, il tiranno non persegue il male per il male, ma per la conservazione del potere, in vista di ciò cui viene assegnata una propria oggettiva positività [2]. Eppure, nel riproporre la figura del tiranno come sintesi e spiegazione, sia pur articolata, dell'assolutismo, la rappresentazione senechiana è assai vicina, e complementare, alla chiusa condanna moralistica di Tacito o alla degradata diffamazione di Svetonio. La «machiavellicità» del tiranno non elimina, anzi rafforza la necessità di enfatizzare la sua rappresentazione psicologica. Non è un caso che nel teatro latino, nel quale si affaccia questa problematicità e nel quale si tende a scoprire quella che potrebbe definirsi una *virtus* tirannica, si accentuino anche i tratti piú ferini dell'immagine del despota.

La figura ideologica è sopravvissuta alla società che l'ha prodotta, ma la sua permanenza letteraria, pur conservandone l'efficacia topica, l'ha spogliata di ogni capacità euristica. L'individuo di fronte alla comunità, il suo

[1] Cfr. l'analisi del *De clementia*, in I. LANA, *L. A. Seneca e la posizione degli intellettuali romani di fronte al principato*, Torino 1964, pp. 117 sgg.
[2] LA PENNA, *Atreo e Tieste* cit., p. 366.

diretto e brutale rapporto da padrone a schiavo con i cittadini suoi sottoposti, che nella polis greca rispecchia in qualche misura la realtà sociale, l'assenza cioè d'un apparato statale, diventa ora sempre piú fuorviante. L'interesse per la psicologia del tiranno che, garantito dall'analogia psiche-polis, costituiva ancora una spiegazione «politica» del potere assoluto, diventa, in un'epoca in cui l'assolutismo si fa reale istituzione sociale di potere, un mascheramento della nuova realtà. La presenza dello stato, che rende possibile l'assolutismo istituzionale, fa sí che la figura del tiranno trovi nuovo vigore retorico, ma lo priva di ogni possibilità di comprensione del reale.

Il tirannicidio viene riproposto come atto liberatore; ma se l'eliminazione del tiranno nel mondo greco arcaico preludeva di regola al riscatto dell'oligarchia, l'uccisione del principe non riesce piú ad eliminare il principato e a restaurare la repubblica. L'oligarchia tutt'al piú giunge a sostituire un principe piú ostile con uno meno ostile, la cui opera non riesce però molto diversa nella costruzione dell'assolutismo. Il tirannicidio è la coerente conseguenza di una interpretazione dell'assolutismo in termini di tirannide[1]. L'attenzione rivolta soprattutto alla persona del sovrano, alle sue connotazioni morali e psicologiche, il giudizio di disumanità in cui la raffigurazione del tiranno normalmente culmina, inducono a credere che l'eliminazione del despota costituisca il principio, quando non il compimento della restaurazione della libertà. È naturale che in questo quadro anche la libertà venga ridotta a mera categoria psicologica. Siamo ben lontani dalla dialettica platonica; non piú la libertà dell'azione è in gioco, quanto piuttosto la libertà di pensiero e di parola. È questa la libertà che Tacito vede vilipesa nella condanna di Cremuzio Cordo[2].

[1] Un interessante recupero di questa topica nella mediazione dell'accordo tra principe e senato è offerto dal detto attribuito a Traiano, che, consegnando come di rito il pugnale al prefetto del pretorio, si vuole lo abbia accompagnato con queste parole: «Tibi istum ad munimentum mei committo, si recte agam, sin aliter in me magis» (AURELIO VITTORE, *Libro dei Cesari* 13.9).

[2] TACITO, *Annali* IV 34-35; cfr. SENECA, *Ad Marciam de Consolatione* XXII 4-7. Come bene mette in luce Lana (*L. A. Seneca* cit., pp. 110-11),

Il travestimento ideologico dell'assolutismo in tirannide e la conseguente esaltazione del tirannicidio rappresentano sempre, nel rifiuto del potere assoluto, il punto di vista di un'oligarchia esautorata. La novità sociale di cui l'assolutismo è il portato non può essere riconosciuta, e il nuovo sistema che si sta formando è perciò degradato a semplice deviazione e corruzione del vecchio, frutto dell'estendersi della degenerazione individuale del tiranno. Il potere è cosí visto come prodotto dalla sete del potere, nata nell'anima non piú repressa di uno smodato oligarca. In questo quadro la topica ormai consolidata del tiranno assolve egregiamente il proprio ufficio, fornendo una descrizione già costruita su un solido intreccio di connotazioni; la belluinità del monarca, quale è attestata in una ricca documentazione letteraria, costituisce il piú ovvio e persuasivo termine di paragone.

Il Medioevo arricchisce la tipologia psicologica del tiranno con una tipologia zoologica e fisiognomica. La belva tirannica è cosí anche visivamente isolata dal consorzio degli uomini, riconosciuta nella sua ferinità, segnalata per l'eliminazione. Anche nel Medioevo la raffigurazione del tiranno trova alimento nella pubblicistica oligarchica e antiassolutistica. È il feudalesimo ecclesiastico che giunge ad additare nel tirannicidio un atto non solo lecito, ma meritorio, in quanto uccisione non di un uomo, ma di una belva feroce [1].

Su Federico II fioriscono le leggende piú varie, come su Ezzelino da Romano, ma al fondo di tutte queste leggende ritroviamo come nocciolo fondamentale lo stesso carattere disumano, belluino, addirittura demonico del sovrano assoluto, che ha rotto gli equilibri feudali, che ne ha compromesso i privilegi, cioè le libertà [2]. La figura

in Seneca il tiranno non priva i sudditi soltanto della libertà di parlare, ma anche di quella di tacere (SENECA, *Edipo* 523-26). Si veda anche la testimonianza di Cassio Dione (LXVII 12) sull'uccisione di Materno, reo di aver pronunciato un'orazione *Contro i tiranni*.

[1] Cfr. per esempio i passi di TOMMASO D'AQUINO, *Summa* 2.2*q* 42.2-3 e *Sent.* 2*d*, 44*q* 2.2-5.

[2] Entrambi sono indicati nella leggenda popolare come figli del diavolo, in compagnia di Nerone; cfr. al riguardo la nota di P. TOSCHI, *Ezzelino da Romano nella leggenda*, in AA.VV., *Studi Ezzeliani*, Roma 1963,

del tiranno ritorna qui con puntualità, ed è ritorno retoricamente felice, se si considera com'essa sia fin dalla sua origine frutto di una mediazione, eredità di un *topos* aristocratico riplasmata democraticamente. Nella logica della tirannide il sovrano assoluto si contrappone irriducibilmente alla libertà, e come non ci si chiede come sia costruito l'assolutismo del quale il sovrano è l'immagine rappresentativa, cosí resta sempre imprecisato di quale libertà si tratti e di chi.

Nel periodo della critica borghese all'assolutismo la figura del tiranno ritorna attuale. Sono i termini stessi di tiranno e di tirannia, spesso sostitutivi di monarca e di monarchia assoluta, a ricorrere sempre piú spesso nella poesia e in generale nella letteratura del Settecento [1]. La generalizzazione lessicale, anche se è segno che non van cercati meccanicamente dietro ogni citazione un riscontro e un'allusione alla figura tradizionale del tiranno, rende però nello stesso tempo accorti della sua diffusione. L'assolutismo, grande e piccolo, da cui è governata l'Europa, è costantemente sottoposto ad una critica che non è piú quella dell'offesa ed esautorata feudalità; l'egualitarismo che gli si profila contro non è l'egualitarismo dei pari, ma quello dei cittadini. Eppure, intrinseco all'uso della figura ideologica del tiranno, vi è un inevitabile condizionamento. Pur con diverse oscillazioni e non certo in

pp. 205 sgg. Ezzelino è ricordato anche nella *Physionomia* di Pietro d'Abano, e la sua diabolica caratterizzazione di figlio di Satana trova grande rilievo nell'*Ecerinide* di Albertino Mussato: edotto dei prodigi che hanno accompagnato il suo concepimento e la sua nascita, Ezzelino si mostra orgoglioso della sua origine infernale, e non manca di invocare la protezione del padre per il compimento delle sue imprese piú delittuose; il racconto della morte del tiranno è quindi segnato dalla metafora del lupo.

[1] Si veda Voltaire: «Si chiama tiranno quel sovrano che non conosce altre leggi che il suo capriccio, che si appropria degli averi dei suoi sudditi e poi li arruola per andare a prendere i beni del vicino. Ma non ci sono di questi tiranni in Europa» (*Dizionario Filosofico, s. v.* Tirannia). Helvétius relega nell'oriente ottomano la sopravvivenza della tirannia; egli rinuncia ad ogni tipizzazione psicologica del despota: «Resi arditi dalla debolezza dei popoli, i principi si fanno despoti» (*Dello spirito* III 17). Già del resto nel teorico dello stato assoluto, Hobbes, l'aspetto psicologico del sovrano non appare se non come necessario riflesso della sua funzione sociale.

modo uniforme, è il meccanismo stesso della figura del tiranno a spostare l'interesse del poeta e del suo pubblico verso gli elementi psicologici del ritratto del despota, fino a proporlo in alcuni casi come il personaggio centrale della vicenda, l'elemento che la caratterizza anziché esserne caratterizzato. Il volto della tirannide diventa cosí il bersaglio polemico principale di una parte non indifferente della letteratura settecentesca [1]. Tanto maggiore spazio è riservato alla caratterizzazione psicologica del despota quanto meno la critica dell'assolutismo muove da premesse borghesi, quanto piú è permeata di nostalgie feudali.

Nell'*Antigone* Alfieri focalizza, con la sua consueta concisione, il tema forse piú insistente del trattatello *Della tirannide*: la contraddizione vissuta dal sovrano assoluto, la cui esistenza e sopravvivenza sono legate a una doppia paura, quella che egli incute e quella di cui è vittima: «e in trono | trema chi fa tremar» (*Antigone* V 5) [2]. La paura è una delle caratteristiche evidenti del re, del despota, o, come Alfieri preferisce quasi sempre definirlo, del tiranno.

Si è citata l'*Antigone* perché è la tragedia che il poeta compie nell'aprile del 1777, l'anno stesso del suo scritto in prosa sulla tirannide; ma certo questo tema non le è peculiare: per tutti, o quasi, i personaggi tirannici alfieriani (Filippo, Eteocle, Nerone, Polifonte, Cesare), la paura che li lega reciprocamente ai sudditi, è tratto connotativo dominante. Non il solo che richiami la caratterizzazione del tiranno quale si è esaminata nelle tragedie di Sofocle e di Euripide. Alfieri insiste anche sull'empietà

[1] Si ha cosí, per esempio una riscrizione borghese della saga feudale dell'autonomia dei cantoni svizzeri nel *W. Tell* di Schiller; un'analoga trascrizione, ma piú giustificata dall'oggetto, nell'*Egmont* di Goethe. In nessuna delle due tragedie però la mitologia della tirannide giunge ad offuscare il discorso antimonarchico. Diverso il caso dell'*Emilia Galotti* lessinghiana nella quale assolutismo e borghesia si fronteggiano nei loro termini esatti.

[2] *Della tirannide* I 3: «Rabbrividisce nella sua reggia il tiranno (se l'assoluta autorità non lo ha fatto stupido appieno) allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti». Cfr. anche *Bruto secondo* III 2: «Ai molti | incuter mai timor non puote un solo, | senza ei primo tremare».

del tiranno, sulla sua incapacità di rispettare la sacralità degli affetti familiari, la fedeltà del sangue e dell'amicizia: «La tirannia che parte e rompe e annulla | ogni vincol piú santo», dice Bruto; e Cassio pochi versi prima aveva affermato: «Un tiranno non ha figli mai» (*Bruto secondo* IV 2). Né è difficile trovar riscontro a questo motivo in altre tragedie; nella *Merope* per esempio (I 2), si legge: «Padre non farti mai: tutto tiranno | tu sei; né vedi altro che il regno». Non solo si nega al tiranno il piú elementare degli affetti, quello paterno, ma piú generalmente la stessa capacità di partecipare di alcuno slancio del sentimento: «Ove il tiranno fosse | dato il sentir» (*Filippo* V 3), o «Che dico? a rio tiranno | noti i sospir d'amor?» (*ibid.* V 1).

Minore rilievo ha nell'Alfieri la disfrenatezza dei sensi; l'incapacità di autocontrollo del tiranno si esprime tutta nell'ira, della quale non c'è certo bisogno di esemplificazione. Tenuta in tono minore la bramosia di ricchezza[1], accanto alla paura, all'empietà e all'ira giganteggia la crudeltà. La «sete di sangue» appare connaturata in chi è dominato dall'ossessione di conservare il potere assoluto.

Tutta la polemica, e si può dire tutta l'opera di Alfieri hanno come loro costante bersaglio il tiranno e la tirannide. È noto che Plutarco fu per Alfieri ricca fonte d'ispirazione non solo per le tragedie, ma anche probabilmente per la stesura di alcuni episodi della sua autobiografia[2]. Non è però questo il luogo per affrontare l'esame del plutarchismo alfieriano nel quadro piú generale del plutarchismo del XVIII secolo.

Un'altra rappresentazione del tiranno può apparire in-

[1] Cfr. tuttavia *Della tirannide* I 5: «L'ambizione d'arricchire è la piú universale delle tirannidi».

[2] Si veda al riguardo l'ormai un po' vecchia ma sempre utile puntualizzazione di M. BONI, *Plutarchismo alfieriano*, in «Convivium», 1949, pp. 352 sgg. L'autore descrive in queste note i testi plutarchei usati da Alfieri, e, attraverso l'esame comparato delle traduzioni, sa indicare a volte con sicurezza quale sia stata volta a volta quella impiegata dal poeta. Alfieri infatti ricavava spesso da Plutarco non soltanto il soggetto, ma anche la «sceneggiatura» e talora persino le stesse battute delle sue tragedie. Si consideri anche l'influenza determinante di Sallustio, che non solo fu letto dall'Alfieri nel testo originale, ma anche tradotto; cfr. al riguardo A. LA PENNA, *Sallustio e la rivoluzione romana*, Milano 1968, pp. 467 sgg.

teressante per il nostro discorso. Anche per Sade l'assoluto arbitrio è soddisfacente condizione per il disfrenarsi d'ogni istinto. Seppure con segno cambiato, l'utopia sadiana riproduce fedelmente il ritratto del tiranno consegnato dalla tradizione. Il potere è ad un tempo condizione prima e incentivo al libero abbandono ad ogni eccesso, né può sfuggire che Sade cerchi sempre di costruire condizioni di tirannide perfetta, isolando il teatro dell'azione dalle implicazioni e complicazioni degli intrecci sociali e dagli imprevisti della vita quotidiana. Se la programmaticità del vizio in Sade ha un evidente aspetto ossessivo, e l'infrazione della norma religiosa ne costituisce il termine di confronto, il suo luogo è utopico. Si giunge cosí alla chiusa cornice della Società degli amici del crimine e al suo statuto, e al non meno chiuso recinto dei castelli e dei conventi, separati dal mondo, teatri adatti alla rappresentazione dell'arbitrio, prigioniero unicamente, e suo malgrado, della norma da infrangere. È forse il personaggio di Saint-Fond, non separato dal contesto sociale, ma anzi ministro del regno, la rappresentazione piú fedele del modello tirannico. Per Saint-Fond il potere assoluto costituisce ad un tempo lo strumento e il fine della sua professione di negatore di ogni moralità; egli è la personificazione realizzata del dispotismo, di quel dispotismo che appartiene alla natura di ciascuno, che è anzi «il primo desiderio che ci ispira la natura»[1]. Appare significativo che Sade metta in bocca proprio a Saint-Fond una considerazione comparativa della felicità. Nerone, il prototipo tirannico della tradizione europea, è contrapposto al sovrano buono e saggio, Vespasiano. Nerone, spiega Sade, proprio per la sua disfrenatezza, dovette trovare nel male

[1] Tutte le citazioni derivano dalla *Storia di Giulietta*, ma esse valgono solo d'esempio; non sarebbe difficile ricavarne analoghe da parecchie altre opere di Sade. M. HORKHEIMER e T. W. ADORNO (*Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. Torino 1966, pp. 90 sgg.) riconoscono in Sade il prototipo di quel razionalismo borghese che approda un secolo dopo a Nietzsche e costituisce quindi il fondamento ideologico della logica reazionaria e fascista. Nel far questo però sembrano lasciare troppo in ombra due aspetti di Sade sui quali, anche se in modo estremamente sommario, ho cercato di richiamare qui l'attenzione: l'utopia da una parte e l'ancoramento alla norma religiosa, sia pure nella relazione negativa del piacere-dovere di infrangerla.

una felicità assai piú intensa di quella trovata da Vespasiano nella pratica del bene. Ritorna alla mente il confronto di Senofonte. Come nello *Ierone*, è l'intensità del piacere ad assicurare la felicità; ma qui il dispotismo e l'assoluto arbitrio, anziché limitare e costringere, assicurano il pieno dispiegarsi di un piacere esclusivamente legato ai sensi e che rifiuta ogni valore possa avvertirsi legato allo spirituale. Per questo il tiranno, tra tutti gli uomini, è quello che può aspirare ad essere veramente e pienamente felice.

Sull'attualità di Senofonte, un'attualità stimata ben piú consistente e operante delle labili analogie che si possono riconoscere nel sensismo settecentesco, ha concentrato la sua attenzione uno studioso del pensiero politico, Leo Strauss, in un libro che, apparso in America qualche anno dopo la fine dell'ultima guerra mondiale, ha incontrato un buon successo anche in Europa, ed è stato tradotto in francese e in tedesco[1]. Il volume compensa la vaghezza del titolo con la eccessiva modestia del sottotitolo; ma è al titolo, anche se vago, piú che al sottotitolo, che bisogna guardare. L'autore, al di là di una nuova lettura del dialogo senofonteo, mira infatti ad offrire una definizione della tirannide, non già e non tanto come raffigurazione letteraria; ma come realtà storica. Strauss parte cosí dall'osservazione: «La tirannide è un pericolo che data da quando data la vita politica. L'analisi della tirannide è perciò antica quanto la stessa scienza politica»[2]. Il libro di Strauss ha il pregio di mettere a nudo i presupposti del metodo e della prospettiva concettuale del suo lavoro. Un pregio che molte opere scritte da filologi di professione non hanno. L'autore si sente libero di fare aperta professione di antistoricismo: «Molti studiosi di oggi, – egli scrive, – partono dal presupposto storicistico che ogni pensiero umano è "storico", o che i fondamenti del pensiero

[1] L. STRAUSS, *On Tyranny. An Interpretation of Xenophanes' Hiero*, New York 1948. La traduzione francese, apparsa nel 1954, oltre alla traduzione del dialogo senofonteo, comprende un saggio di A. KOJÈVE (*Tyrannie et Sagesse*) e la replica di Strauss. Le citazioni che seguono risalgono all'edizione originale americana.

[2] STRAUSS, *On Tyranny* cit., p. 1.

umano sono conseguenze di esperienze specifiche che non sono, in linea di principio, coeve del pensiero umano in quanto tale». Conseguentemente egli procede: «In accordo con questo principio ho tentato di comprendere il pensiero di Senofonte, esattamente come potevo. Non ho tentato di riportare il suo pensiero alla sua "situazione storica", perché questo non è il naturale modo di leggere l'opera di un uomo di senno e, in piú, Senofonte non ha mai indicato ch'egli desiderava essere compreso in questo modo»[1].

È ovvio che una siffatta impostazione porti rapidamente la pur abile lettura di Strauss fuori strada, come non mancò di fargli osservare un recensore di vaglia[2]. Strauss in verità ignora oltre a Platone anche tutti i numerosi e ricchi precedenti della rappresentazione del tiranno. Ma non sta qui il punto. E il libro si è dimostrato infatti importante argomento di discussione anche a dispetto delle sue lacune e delle sue sviste. Il perché è chiaro. Strauss opera in modo aperto e senza infingimenti quella lettura attualistica di un testo antico cui non pochi filologi, anche se di nascosto dallo storicismo ostentato per dovere professionale, di fatto aspirano e che considerano il piú significativo approdo del loro esercizio critico. Strauss inoltre, non legato da malintesi legami tradizionali, può stabilire un aperto confronto tra Senofonte e Machiavelli, e finire col riproporre l'Ateniese contro il Fiorentino, in una disinvolta *synkrisis* diacronica. Cosí la riflessione dei Greci, o almeno di un greco, sulla tirannide non viene studiata come il principio di una tradizione di pensiero, ma direttamente come il modello a cui ritornare per riportare finalmente la politica nel dominio della morale.

Se ho ricordato e citato Strauss non è per discuterne gli aspetti piú opinabili d'interpretazione dell'opera senofontea, ma piuttosto per indicare l'importante contributo della lettura di un classico nel vivo di un dibattito contemporaneo. Perché indubbiamente, anche se Strauss pretende di leggere Senofonte ignorandone a bella posta le con-

[1] STRAUSS, *On Tyranny* cit., pp. 3-4.
[2] G. VLASTOS, in «Philos. Review», 1951, pp. 592-94.

dizioni storiche, le sollecitazioni intellettuali, i presupposti della tradizione culturale, egli, Strauss, appare invece ben datato e perfettamente inserito in un'operazione ideologica di vaste proporzioni [1]. Siamo nel 1948, poco dopo che l'epilogo del processo di Norimberga si è saldato con l'inizio della guerra fredda, in un'epoca quindi in cui il tema della tirannide incontra uno straordinario revival. Tirannide è tutto quello che impedisce l'esercizio della libertà d'espressione dell'individuo. Personalizzata la libertà, bene morale prima ancora che sociale, viene personalizzata la tirannide, cioè il potere. È su questo denominatore comune che si opera l'identificazione di Hitler e di Stalin nell'unico modello topico del tiranno. Né è un caso che possa fiorire una pubblicistica di tipo scandalistico sulla vita privata, sulla psicologia, sull'umanità e soprattutto sulla disumanità dei due uomini. Il confronto Hitler-Stalin, proprio per la logica del tiranno che lo produce, elimina in partenza ogni possibilità di analisi delle diverse condizioni sociali che sotto l'uguale maschera del tiranno si nascondono [2].

Ma se l'immagine di Stalin può sfiocare nella caligine del tradizionale despotismo d'Oriente, cosí come già ai Greci finí con l'apparire conforme a natura che gli abitanti delle vaste distese dell'Asia fossero sudditi obbedienti di un solo padrone, piú inquietante per gli ideologi del progresso occidentale nella libertà appare la spiegazione dell'avvilimento e della soppressione di quella libertà nel seno stesso della civiltà europea.

[1] Una generale considerazione della riflessione politica di Strauss troviamo nella nota di A. MOMIGLIANO, *Ermeneutica e pensiero politico classico di Leo Strauss* (1967), ripubblicato in *Quarto contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1969, pp. 117 sgg. Momigliano ricostruisce in poche acute pagine il quadro della formazione intellettuale di Strauss, ricordando anche i giovanili scritti su «Der Jude». Proprio questa formazione di ebreo mitteleuropeo permette a Strauss di interpretare autorevolmente alcuni importanti miti americani del dopoguerra e della guerra fredda.

[2] Il confronto Hitler-Stalin trova un suo naturale prolungamento, in quello Hitler - Mao Tse Tung, ricorrente in parte della pubblicistica americana degli anni sessanta. Del resto, ad accreditare la figura psicologica del tiranno Stalin e a eludere un'analisi sociale delle contraddizioni di cui lo stalinismo è espressione, ha giocato un ruolo non indifferente, né disinteressato, il rapporto Chruščëv al XX congresso del Pcus.

La spiegazione è allora ricercata nella disumanità della pazzia. È questa la nuova versione del tiranno antico e medievale. Se il Medioevo si limita a rappresentare animalescamente il despota e a renderne visibili cosí i segni della disumanità, la scienza moderna offre al suo processo degenerativo un'altra, piú smaliziata ma soltanto apparentemente diversa, spiegazione; ora la ferinità si trasforma in follia, anormalità psichica scientificamente accertabile. Il senso dell'operazione non è però diverso: anche qui si giunge ad una forte personificazione del potere assoluto, se ne spiega l'aspetto anziché l'essenza, gli effetti anziché le cause. Il mito del tiranno gioca nelle spiegazioni del fascismo e del nazismo un ruolo di primo piano. Non tanto l'uso, metaforico, di alcuni termini che alla tirannide piú direttamente si richiamano, ma piú specificamente dando grande rilievo all'aspetto di devianza psichica individuale, privilegiando la follia del potere come proiezione ingigantita della frustrata aspirazione di rivalsa del piccolo borghese, soggettivamente sempre in conflitto col proprio sistema sociale. Di qui non solo le chiacchiere svetoniane sulla vita riservata dei grandi dittatori e dei loro gerarchi, ma anche rappresentazioni di piú alto stile come l'immagine allucinatoria del *Dittatore* chapliniano, grottesca caricatura della volontà di potenza. Si riproduce con puntualità il gioco degli specchi tra il privato e il tiranno secondo cui il tiranno non è se non un privato cui è assicurata la liceità di ogni capriccio. Se il gerarca autoritario presenta non di rado il carattere stereotipo del piú metodico funzionario, non si deve credere di essere dinnanzi alla straordinaria contraddizione di una follia. Analogamente, se nella chiusa cornice dei Lager spesso pareva realizzarsi, anche se parzialmente, l'utopia tirannica di Sade, si trattava pur sempre di una realizzazione fittizia. Il comportamento «tirannico» degli aguzzini, anche se vissuto soggettivamente come assoluto arbitrio nell'infrazione della norma religiosa, era conosciuto, riconosciuto, ammesso e ritenuto oggettivamente necessario al miglior funzionamento del sistema[1].

[1] Una nuova versione di sadismo burocratico si è ritrovata, né è un

L'interpretazione del nazismo come disfrenarsi dello spirito della tirannide appare quindi non altro se non la proiezione rovesciata della disperata incapacità del privato d'infrangere la norma. Ma ha uno specifico compito ideologico da assolvere: la rimozione di ogni considerazione della funzione sociale dell'autoritarismo politico, delle implicazioni e degli intrecci dell'assolutismo, in quanto sistema politico complessivo, con l'organizzazione del potere economico. La semplificazione operata dalla rozza contrapposizione dittatura-libertà fa credere che in tale contrapposizione si consumi il problema posto da Machiavelli: politica la dittatura, politica, ma ad un tempo morale, la libertà.

Anche sotto un'altra interpretazione di maggior complessità perché di piú alto livello culturale si cela a ben vedere il mito mistificante del tiranno. È la visione storiografica che riconosce nell'esercizio del potere politico l'esprimersi di una forza demonica. Uno dei maggiori storici tedeschi contemporanei, Gerhard Ritter, pubblicò nel 1940 un libro che si sarebbe dovuto intitolare appunto *La demonicità del potere*, e che cosí infatti s'intitolò nella quinta edizione apparsa nel 1947 [1]. Non è questo il luogo per affrontare il problema del vero significato che il libro ebbe al suo apparire, atto d'accusa o intelligente difesa del regime nazista, né si può qui valutare quanto il mutamento del titolo abbia contribuito a fare interpretare fuori della Germania come lode quel che sarebbe dovuto suonare sconfessione. Interessante invece per il nostro discorso appare il primo capitolo in cui si sviluppa la riflessione sulla natura del potere. Non tanto perché

caso, nelle «missioni» distruttive compiute con orario d'ufficio dalle truppe americane nel Vietnam. Anche in questo caso la programmazione dello sterminio prevede il disfrenarsi anarchico dell'aggressività del singolo, che solo superficialmente può apparire deviante; in realtà proprio nel suo uso pianificato il genocidio trova la sua razionalità sistemica.

[1] È su questa edizione che è condotta la traduzione italiana *Il volto demoniaco del potere*, Bologna 1958, dalla quale cito. Come spiega lo stesso autore nella Prefazione alla 5ª edizione (1947), nel 1940 il libro apparve col titolo *Machtstaat und Utopie. Vom Streit um die Daemonie der Macht seit Machiavelli und Morus*; se ne veda l'eco in J. VOGT, *Daemonie der Macht und Weisheit der Antike* (1950), ora in *Thukydides*, a cura di H. Herter, Darmstadt 1968, pp. 282 sgg.

per il suo carattere introduttivo porta l'autore a riflettere sui precedenti antichi e medievali dell'indagine concettuale sviluppata da Machiavelli e da Tommaso Moro, quanto perché nelle prime pagine trovano compiuta espressione i presupposti concettuali dell'autore, le sue categorie interpretative dei processi storici[1].

«Il demoniaco, – scrive Ritter, – non è la pura e semplice negazione del bene, non è la sfera della totale oscurità che si contrappone alla piena luce, ma è quella della mezza luce crepuscolare, dell'ambiguità, dell'incerto, di ciò che vi è di piú profondamente sinistro. Demoniaco è l'esser posseduti da quella volontà senza di cui non ha luogo nessuna grande creazione di potenza, ma che nello stesso tempo racchiude in sé forze pericolosamente distruttrici. Il fatto che una costruzione politica non sia quasi mai possibile senza grandi distruzioni di valori umano-morali, che la potenza sia cosí spesso contro il diritto, che nella volontà di potenza degli antagonisti politici un'estrema abnegazione (al servizio per esempio di un'idea) si accompagni necessariamente al piú alto egoismo, se vuole avere successo: tutto questo appartiene a quel demoniaco che è insito nel potere» (p. 13). Il riferimento esplicito di Ritter è a P. Tillich, ma dalla sua stessa terminologia è assai chiaro quanto questa pagina sia stata scritta sotto la suggestione dei pensatori della volontà di potenza. Può apparire curioso che l'interpretazione «demonica» di Ritter, il massimo di spersonalizzazione del potere, concepito nella sua metafisicità, si possa accostare all'interpretazione tutta personalistica qual è quella rispecchiata da uno Strauss, nostalgico della dipendenza della politica dalla morale e delle opportune distinzioni tra tiranno e buon sovrano, tra dittatura e libertà. Ma, come

[1] Il pensiero politico greco viene in realtà presentato in modo grandemente distorto, né il fatto appare casuale. L'unico passo citato è ARISTOTELE, *Politica* 1255a 13 sgg., che è anche l'unico passo in cui Aristotele, preoccupato di giustificare secondo natura la schiavitú, giunge a presentare la *bia* come effetto dell'*areté*, contrariamente a tutta la sua costruzione categoriale. Su questa base Ritter conclude (p. 15) che ai Greci era estranea la concezione della pericolosità del potere; tesi che, se non fosse maturata in quegli anni e giovandosi di una filologia chiaramente propagandistica, apparirebbe veramente inspiegabile.

altre volte, interpretazione metafisica e interpretazione psicologistica sono complementari. Non soltanto perché entrambe vedono in Machiavelli e nella sua riflessione teorica la grande svolta di un'epoca che legava la politica alla morale (ignorava la demonicità del potere), ma anche e soprattutto perché l'una e l'altra identificano machiavellicamente il potere nella sua espressione visibile. Sia infatti che la demonicità sia intrinseca alla pratica politica, sia che venga presentata soltanto come sua naturale tentazione sempre imminente, ma anche consolatoriamente scongiurabile, quel che essenzialmente ne risulta è l'immediata misurabilità dell'uomo, dell'individuo, con la direzione complessiva della società, senza alcun livello intermedio di mediazione né di dialettica sociale. La demonicità del potere è perciò il miglior presupposto teorico, il piú articolato e scaltrito, il piú culturalmente valido, per la riproposizione della figura del tiranno nel nostro tempo e nella nostra società. La degenerazione autoritaria si può cosí intendere come malattia dello spirito, connaturata sí ad esso spirito, ma in tutto e per tutto autonoma nel proprio processo degenerativo da ogni implicazione sociale o addirittura economica. Il tiranno ne costituisce l'espressione visibile, ma ne sintetizza anche il carattere, segno e non mascheramento dell'essenza del processo storico in atto.

L'onesto funzionario della repressione e dello sterminio vive negli anni della guerra anche sulla scena; né è un caso che sia proprio Creonte a prestargli nome e figura. Anouihl mostra chiaramente nella sua *Antigone* come la spersonalizzazione quasi completa di Creonte nel ruolo di re tiranno non escluda, ma al contrario comporti un'insistenza nella precisazione psicologica del personaggio. Qui egli è presentato come un uomo ormai anziano, fondamentalmente stanco sotto i suoi capelli bianchi, ma pienamente compreso della nuova funzione di sovrano alla quale lo hanno condotto le circostanze: «Egli gioca il difficile gioco di governare gli uomini. Ai tempi di Edipo, quando non era che il primo personaggio della corte, gli piacevano la musica, le belle rilegature; gli piaceva soffermarsi a lungo tra i piccoli antiquari di Tebe. Ma

Edipo e i suoi figli sono morti. Egli ha lasciato i suoi libri, i suoi ninnoli, si è rimboccato le maniche e ha preso il loro posto»[1].

Questo posto lo rende odioso, ed egli ne è consapevole:

ANTIGONE *Siete odioso.*
CREONTE Sí, piccola mia. Il mestiere lo esige. Si può discutere se si deve o non si deve fare. Ma se si fa, bisogna farlo cosí.

In questa doppia caratterizzazione, di buon zio, comprensivo e bonario, e di inflessibile despota, si delinea chiaramente la proiezione metafisica nella quale il potere viene rappresentato attraverso l'unica mediazione di una psicologia piccolo borghese, appena un po' *raffinata*, se si vuole, dall'educazione per le cianfrusaglie d'antiquariato. Certo, questa rappresentazione di Creonte riuscirebbe incomprensibile se sopra di lui non aleggiasse la forza demonica del potere che tutti sovrasta. È dunque logico che alla metafisica del potere, metafisica della vita e della vitalità, faccia contraltare la metafisica della morte: «Non voglio capire, – afferma Antigone. – Voi forse sí. Io sono qui per altre ragioni, non per capire. Sono qui per dirvi di no e per morire». Questa dialettica di potere e di morte, strappata dalle alte sfere della teoresi, trasferita e vissuta nelle beghe familiari di una ragazza viziata ed ombrosa e un vecchio zio che vorrebbe esser indulgente ma è impedito dal dovere di difendere il proprio prestigio, non è in fondo una banalizzazione della metafisica esistenzialistica, ma la sua piú efficace attuazione come ideologia consolatoria del piccolo borghese cui sfugge, e deve sfuggire per sua tranquillità, l'organizzazione sociale in cui vive. Egli può accettarla o respingerla individualisticamente, ma non analizzarla, non intervenire nel processo della sua trasformazione. Il suo rapporto con il sistema gli si presenta sempre immediato e si allarga perdendosi nella profondità del destino e della morte. Nulla d'altra parte di questa organizzazione è lasciata al caso,

[1] Cito dalla traduzione italiana: *Teatro* di ANOUILH, Milano 1949.

nulla all'iniziativa concreta degli uomini: «Si chiama Antigone e bisogna che reciti la sua parte sino in fondo». Nella degradazione di Anouilh, l'interpretazione esistenzialistica dell'*Antigone* coglie con esattezza il proprio vero destinatario. A lui riesce convincente un personaggio che vive di una vita altrui, la cui vicenda è già scritta e al quale non resta che «recitare la propria parte sino in fondo».

Ma questo tratto di irrazionale, meccanica ripetitività che caratterizza l'eroina di Anouilh non dipende esclusivamente dalle velleità metafisiche del suo autore. L'ipoteca del suo modello classico pesa, in tempi e in modi diversi, sia sulla creazione populistica e pacifistica dell'*Antigone* di Hasenclever (1917), sia sulla rielaborazione registica brechtiana di Sofocle (1948). Certo, malgrado tutta l'attenzione di Brecht a sfuggire alla tentazione classicistica, il trabocchetto dell'analogia è pronto a scattare. Brecht pare rammaricarsi che «la grande figura della resistenza nel dramma antico non rappresenta i combattenti della resistenza tedesca»; cosí un rapporto non casuale tra di essi viene istituito, e a questo rapporto sottentra l'altro quello tra la tirannide di Creonte e quella nazista[1]. Brecht precisa: «Del resto, non si trattava comunque di "evocare lo spirito degli antichi" attraverso l'*Antigone*, o in occasione di essa; non potevamo aver di mira alcun intento filologico. Anche se ci fossimo sentiti obbligati a fare qualcosa per un'opera come questa, l'unico modo di raggiungere lo scopo era di far fare ad essa qualcosa per noi»[2]. Egli non coglie quanto sia illusorio un rapporto diretto con l'autore greco, quanto ogni suo impiego non può non rimettere in gioco una lunga tradizione di letture e di interpretazioni che finiscono con l'assimilarsi

[1] È interessante notare che in una riesecuzione dell'*Antigone* brechtiana ad opera del Gruppo della Rocca (1972) ci si sia preoccupati di attribuire il personaggio di Creonte a turno ai diversi attori, «per esemplificare la molteplicità degli aspetti e dei comportamenti politici». Ma anche in questa versione di «tiranno collettivo» si è venuti inevitabilmente segmentando un nucleo psicologico, non un ruolo sociale.

[2] B. BRECHT, *Prefazione al Modello per l'Antigone 1948*, in *Scritti teatrali*, trad. it. Torino 1962, p. 169; cfr. anche la nota *Effetto intimidatorio dei classici*, pp. 91 sgg.

al testo, tanto piú quanto meno se ne è consapevoli. In questo caso poi l'uso, sia pur non sempre fedele, della versione hoelderliniana, indica subito quanto si frapponga tra Brecht e Sofocle[1].

La tirannicità di Creonte e la lotta per la libertà di Antigone si risolvono cosí nella lettura e nell'interpretazione di Brecht in qualità astratte, che attendono di trovare con gli interpreti e con il pubblico un loro referente storico. La vicenda dell'*Antigone* non è che un paradigma che esce dall'atemporalità solo nel momento d'uso della rappresentazione. Ma proprio tale astrattezza e tale paradigmicità non sono né di Brecht né di Sofocle, appartengono alla lunga fruizione della figura ideologica fuori del proprio contesto, appartengono cioè alla tradizione[2].

Soltanto se questa figura fosse un vuoto paradigma avrebbero senso le parole di Brecht: far fare all'opera qualcosa per noi. Ma non è cosí. L'opera riletta secondo un'astrattezza atemporale veicola in realtà tutti i contenuti ideologici di cui si è caricata nel suo lungo cammino storico, sí da vincolare chi la vuole «adoperare» ad una rete di riferimenti analogici obbligati, di rispondenze inevitabili, di nessi allusivi preordinati. È una paradigmicità che può servir bene solo a chi preferisce evitare la specificità di un'analisi e che, consapevolmente, o inconsapevolmente, si richiama a metafisici principî di esistenza individuale.

Né può essere diversamente. La figura ideologica del tiranno sopravvive nella concretezza di modello psicologico stabilmente connotato; sopravvive anche, ed è questa la sua piú importante condizione di permanenza, nella sua astrattezza di modello di traducibilità psicologica di contenuti morali e sociali. Non sopravvive però quel che definisce la figura nella specificità del contesto ideo-

[1] È anzi interessante notare che nel Programma della rappresentazione di Coira fossero compresi anche alcuni aforismi di Hölderlin (vedi ora nel volumetto B. BRECHT, *Die Antigone des Sophokles. Materialen zur «Antigone»*, Frankfurt am Main 1965, pp. 128 sg.).

[2] Di questo non tiene purtroppo sempre conto l'analisi, peraltro assai interessante, condotta da K. HAMBURGER, *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, Stuttgart 1968[4]; per Antigone si vedano pp. 189 sgg.

logico dell'Atene del v secolo: la politicità del modello psicologico. Questa politicità non può sopravvivere alla comunità costituzionale della polis; l'eredità che lascia è il suo rovescio: la psicologizzazione della politica, la figura classicamente senza tempo del tiranno.

Appendici

[illegible]

1. *Su Erodoto III 80-82.*

Nel loro commento erodoteo (Oxford 1928[2]), How e Wells distinguono opportunamente tre livelli di problemi concernenti il passo III 80-82. Un primo ordine di problemi riguarda la posizione del brano nella composizione dell'opera erodotea, vi è quindi la questione della veridicità storica di queste pagine, e infine la loro collocazione nel quadro della riflessione teorico politica nella Grecia antica. Lasciamo provvisoriamente da parte il primo ordine di problemi, e consideriamo gli altri due nel loro inevitabile intreccio.

Recentemente, nella sua opera complessiva sulla storiografia greca piú antica, K. von Fritz liquida con poche battute ogni residua idea che questi capitoli erodotei possano considerarsi fededegni: «Non vi è il minimo dubbio che la discussione, cosí come viene narrata in Erodoto, non può aver avuto luogo tra i Persiani e riposa per la maggior parte su rappresentazioni ed esperienze meramente greche» (*Die griechische Geschichtsschreibung*, Berlin 1967, p. 310). La sanzione di von Fritz sta alla fine di una lunga tradizione di confutazioni della veridicità erodotea, confutazione che risale fino al v secolo, se già Erodoto stesso nel proporre i discorsi di Otane, Megabizo e Dario li definisce λόγοι ἄπιστοι μὲν ἐνίοισι Ἑλλήνων (III 80.1). Il Morrison, in un articolo del 1941 (in «Class. Quart.», pp. 12 sgg.), nel sostenere il carattere fittizio del racconto, arrivò addirittura ad immaginare dietro il dibattito erodoteo la chiave di un dibattito politico realmente accaduto nell'Atene degli anni quaranta, nel quale sotto il nome di Dario fosse indicato senza possibilità di equivoco Pericle. Né molto diversa nella sostanza è la tesi, piú abilmente articolata, di K. F. Stroeheker (*Zu den Anfängen der monarchischen Theorie in der Sophistik*, in «Historia», 1954, pp. 381 sgg.). Fu sostenuto dal Rawlinson (*History of Herodotus*, London 1880, II, p. 481) che la successione di Dario a Cambise, dopo

il periodo dell'usurpazione dei magi, è ereditariamente legittima (cfr. oltre alle iscrizioni persiane anche lo stesso Erodoto VII 11, che riporta la genealogia di Serse). A. T. Olmstead (*History of Persian Empire*, Chicago 1959², pp. 107 sgg.) ha dimostrato che Erodoto rispecchia sí una fonte persiana, ma di parte: la tradizione favorevole a Dario, atta a mascherare l'usurpazione del regno e l'eliminazione del fratello di Cambise. In ogni caso il racconto sul sorteggio, il trucco dello stalliere di Dario ecc. (III 85-86) sarebbero un motivo favolistico, non diversamente dallo stesso racconto dell'esposizione di Ciro e della sua infanzia tra i pastori (I 108 sgg.) (al riguardo cfr. W. Aly, *Volksmärchen Sage und Novelle bei Herodot und seinen Zeitgenossen*, Goettingen 1969², pp. 50 sgg. e V. I. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, trad. it. Torino 1975, pp. 107 sgg.). Anche i privilegi di Otane e della sua famiglia dovevano verisimilmente risalire a prima e comunque avere un'origine assai diversa dalla scelta personale di Otane nel dibattito costituzionale (cfr. Rawlinson, p. 479). Ma quel che appare al lettore moderno ancor meno veridico è che, poco dopo la metà del VI secolo, nell'impero persiano si sia svolto un dibattito sulla miglior forma di costituzione, dibattito nel quale uno dei tre discorsi non era che un elogio del regime politico democratico.

Qui il problema della veridicità storica si connette immediatamente con quello della collocazione di Erodoto nello sviluppo del pensiero politico greco. Da piú parti infatti si è inclini a considerare questi capitoli erodotei come dipendenti da un'operetta, o da parte di un'opera di ambiente sofistico. Da E. Maas («Hermes», 1887, pp. 581 sgg.) a T. Webster (*Political Interpretation in Greek Literature*, Manchester 1948, p. 49) vi è tutta una tradizione (un piú ricco quadro bibliografico in M. Untersteiner, *I sofisti*, Milano 1967², I, 33 e n. 22) di studiosi che attribuisce senza alcun dubbio a Protagora la paternità di quanto Erodoto va esponendo in queste pagine. Analogamente, oltre al già citato Morrison (1941), G. Vlastos («Amer. Journ. Philol.», 1946, pp. 56-57), V. Ehrenberg («Historia», 1950, pp. 525 sgg.), T. A. Sinclair (*A History of Greek Political Thought*, London 1951, pp. 36 sgg.) pensano ad un'indiscutibile influenza di Protagora in particolare o dell'ambiente sofistico piú in generale su Erodoto; W. R. Connor (*The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Princeton 1971, pp. 199 sgg.) crede di poter giungere persino alla datazione del brano: ultimi anni '30 - anni '20; cosí anche piú recentemente F. Lasserre (in «Mus. Helv.» 1976, pp. 65 sgg.). Sono pochi coloro che vedono nelle pagine erodotee un'elabo-

razione originale: cfr. per esempio Jacoby («Real Enz.», supplemento, vol. II [1913], 429), che pensa ad una tradizione persiana, e Wüst (*Politisches Denken bei Herodot*, Diss. München 1935, p. 47) che parla di un «capolavoro dello spirito erodoteo». Collegare Erodoto a Protagora porta immediatamente a leggere queste pagine come il primo capitolo di una filosofia della storia (o filosofia politica) che approderà senza scosse ai sei modelli costituzionali aristotelici (cfr. H. Ryffel, Μεταβολὴ πολιτειῶν, Bern 1948, pp. 63 sgg., che vede le *sei* costituzioni addirittura già in Erodoto; o J. de Romilly, *Le classement des constitutions d'Hérodote à Aristote*, in «Rev. Ét. Gr.», 1959, pp. 81 sgg.).

Ma, se è effettivamente poco o nulla credibile che nel VI secolo in Persia possano essere stati fatti i discorsi attribuiti da Erodoto a Otane, Megabizo e Dario, non mi pare si possano cosí facilmente liquidare le proteste di veridicità esplicitamente reiterate da Erodoto. Si è già fatto osservare che Erodoto riprende la questione in VI 43: «sto per dire qualche cosa che sarà di grande meraviglia (μέγιστον θῶμα) per quelli dei Greci che non credono che Otane abbia esposto ai sette persiani la tesi secondo la quale in Persia si sarebbe dovuta affermare la democrazia». È stato anche fatto osservare che la pubblicazione del libro VI risulta da questo passo successiva alla pubblicazione del III. Erodoto aveva già premesso che quanto stava per esporre in III 80-82 sarebbe apparso discorso incredibile, qui abbiamo la testimonianza che effettivamente il brano non fu creduto. Ma veniamo a sapere qualche cosa di piú: perché e che cosa non fu effettivamente creduto. Non già che nell'incontro dei Sette si fosse svolto un dibattito costituzionale, ma che nell'ambito di questo dibattito ci fosse potuto essere qualcuno (Otane) che sostenesse l'ipotesi democratica. L'incredibile di VI 43 non è infatti un nuovo dibattito politico, ma il fatto che Mardonio nella sua spedizione ionica instauri in alcune *poleis* la democrazia. La distinzione tra l'incredulità dei Greci del V secolo e l'incredulità dei moderni non è pregiudizialmente da trascurare. Un'altra cosa dovrebbe infatti esser motivo d'incredulità: come sarebbe stato possibile a Erodoto, che operava negli anni della pubblicazione del suo terzo libro in Atene (questa almeno è l'ipotesi concorde dei sostenitori di una stretta dipendenza da Protagora o dalla sofistica), come sarebbe dunque stato possibile a Erodoto proporre allo stesso pubblico ateniese colto la riproduzione o il sunto di un'opera o di parte di un'opera di Protagora e attribuirne il contenuto ad un lontano dibattito tra i Persiani? Il rischio non era soltanto quello di non essere creduto, rischio che Erodoto

sa di correre e che cerca vanamente di prevenire, ma di essere smentito e messo in ridicolo, opera di Protagora alla mano. In realtà, questo dev'esser chiaro, agli Ateniesi non doveva apparire incredibile una discussione politica nella Persia del tempo di Dario, ma soltanto un'ipotesi democratica (Otane) nel regno dell'assolutismo. Questo è il punto ostico dell'esposizione erodotea, di questo Erodoto non sa persuadere il suo pubblico. Eppure ci si ostina, e ritorna sul tema a distanza. Perché?

In altri termini, l'ipotesi che Erodoto abbia assunto di peso una tematica di dibattito costituzionalista, o peggio una già avviata trattatistica sui modelli di *politeia* nell'ambiente della sofistica e l'abbia «riambientata» letterariamente in Persia al tempo di Dario non è credibile. Perché l'avrebbe fatto? E per chi? Per il pubblico stesso di Protagora? Non pare che si sia sufficientemente riflettuto su ciò.

Ritorniamo alla nostra difficoltà di credere ad Erodoto. A noi moderni sembra in primo luogo impensabile che in Persia, prima o dopo l'assassinio di Smerdi (Rawlinson propose di anticipare al tempo della congiura il dibattito), si sia potuto discutere in termini politici sul miglior regime. Al pubblico di Erodoto non sembra che questo apparisse incredibile; appare soltanto incredibile che Otane sostenga le ragioni della democrazia.

Si pensi alla trascrizione in termini greci, termini concettuali oltre che lessicali, che Erodoto opera dalle religioni degli altri popoli di cui tratta, almeno dei piú civili. L'uso erodoteo di dare semplicemente il supposto corrispondente greco degli dei stranieri, persiani, egizi o babilonesi ch'essi siano, è pratica cosí comune che nella tradizione classica se ne è ricavata addirittura la norma che i Greci, tutti i Greci, considerassero i loro dei cosí potenzialmente universali da riscoprirli senza difficoltà anche sotto il nome e, quel che piú importa, le sembianze di Ishtar, Ammon, Mitra ecc. Si consideri come, pur dopo aver posto in evidenza la non antropomorficità delle divinità persiane (l'uso di ἀνθρωποφυέας è un *hapax*, e non a caso, nella letteratura greca), Erodoto non ha nessuna esitazione nel riconoscere nel supremo dio persiano Zeus e in Mitra Afrodite (I 131). Ma questo esercizio di trascrizione era dei Greci in quanto Greci o piuttosto proprio di Erodoto e del momento culturale ch'egli rappresenta? E in che consiste quest'operazione? Nel render riconoscibili ad un pubblico greco pratiche religiose diverse, nel tradurre in greco non solo i nomi, ma le categorie stesse del pensiero religioso persiano, egizio, babilonese. Erodoto, mentre si diffonde su particolari etnologici riguardanti l'organizzazione materiale della società (usi matrimonia-

li, funebri, cultuali), evita deliberatamente un'analisi di merito della sfera religiosa e si contenta di stabilire equivalenze tra le diverse denominazioni. Non è questo il luogo per affrontare l'analisi delle cause di questo comportamento; certo è che la pratica erodotea ha il merito di render immediatamente trasparente ad un pubblico greco colto anche quel che proprio trasparente non sarebbe dovuto riuscire.

Ebbene, se noi consideriamo quello che Erodoto ci dice non tanto dell'organizzazione costituzionale dell'impero persiano quanto della sua elaborazione culturale, possiamo facilmente notare come egli tenda a rifugiarsi prevalentemente nell'apoftegmatica e nella riflessione moraleggiante. Non vengono descritti analiticamente i rapporti effettivi di dipendenza, i margini di indipendenza, i privilegi nobiliari, tutto l'insieme dei rapporti che dovevano costituire la struttura dell'organizzazione sociale e amministrativa dell'impero. Men che meno ci vengono offerte notizie sulla riflessione che su questi rapporti si andava indubbiamente accumulando, sulla lotta religiosa che divideva la Persia. Il silenzio erodoteo su Zaratustra è da questo punto assai significativo. Il discorso di Erodoto preferisce insistere sulla descrizione dei tipi umani, della psicologia, tutt'al piú delle regole di comportamento individuale. Il brano III 80-82 è dunque forse l'unico in cui si cerchi di rappresentare una controversia con pretese di elaborazione teorica. Erodoto adopera per far questo l'unico strumento di cui dispone, il linguaggio etico-politico della polis, cosí come aveva adoperato i nomi degli dei dell'Olimpo per descrivere la religione egizia. E nell'ambito del linguaggio politico sceglie naturalmente la forma greca tradizionale del discorso diretto. Ciò non doveva sorprendere il pubblico greco (ateniese) né tanto meno lasciarlo incredulo. Che la dimensione politica fosse una dimensione universale era presupposizione ovvia di chi viveva immerso in tale dimensione. È piuttosto da sottolineare quanto anche von Fritz annota (p. 311), che cioè non abbiamo qui il lessico denotativo del dibattito costituzionalistico (cfr. la *Politica* di Aristotele), ma un lessico fortemente connotativo, quello ateniese del v secolo, retorico-ideologico, nel quale il gioco delle corrispondenze si affida a larghi aloni di allusività. Aly (pp. 105 sgg.) fa notare che oltre che per le caratteristiche lessicali, i capitoli erodotei si apparentano con la prosa politica ateniese anche per il taglio retorico del discorso, l'accuratezza della forma, delle clausole ecc.; ma questo non basta per dimostrarne il carattere di totale fantasticità. Erodoto, lo si ripete una volta di piú, non teme di non esser creduto per il fatto di attribuire questo linguaggio a notabili persiani del se-

colo precedente (si dovrebbe presupporre in lui e nel suo pubblico una sensibilità filologica anacronistica), teme di non esser creduto per il solo discorso di Otane.

Si è detto che i tre capitoli sono molto strutturati; essi rappresentano probabilmente l'esempio di piú rigorosa organizzazione compositiva di tutta l'opera erodotea. Ma sotto l'apparente simmetria si cela un sapiente disquilibrio. Il discorso di Otane, il primo, è una lunga requisitoria contro il governo monarchico. La descrizione che ne viene fatta è conforme al ritratto psicologico del tiranno quale abbiamo anche nella tragedia, e di questo si è già discorso nel capitolo II di questo libro. A conclusione del suo discorso, Otane fa un breve elogio della democrazia, essenzialmente delle sue caratteristiche di rotazione degli incarichi di comando e del loro controllo. Megabizo, il secondo, mentre si associa alla critica di Otane, aggiunge quella alla democrazia, non opponendosi direttamente a quanto Otane aveva sostenuto (non siamo quindi nella dimensione dei *dissoi logoi* che si costruiscono opponendo giudizio positivo a giudizio negativo sugli stessi temi), ma con l'insistere sull'inettitudine della massa, della quale nulla vi è di «piú insipiente» (ἀξυνετώτερον) e di «piú prepotente» (ὑβριστότερον). Si aggiungano altre connotazioni come ἀκόλαστος, οὔτ'ἐδιδάχθη οὔτε εἶδε καλὸν οὐδέν, ἄνευ νόου. Di fronte a questo πλῆθος o δῆμος, come egli anche lo definisce secondo il tradizionale lessico dell'aristocrazia greca, stanno gli ἄριστοι, ai quali dev'essere affidato il potere. Anche nel discorso di Megabizo la *pars destruens* è assai piú estesa della *pars construens*. Terzo è il discorso di Dario. Ma il cerchio delle simmetrie non si chiude. Con Otane si aveva avuto: 1) biasimo della monarchia; 2) elogio della democrazia; con Megabizo: 1) biasimo della democrazia; 2) elogio dell'oligarchia; con Dario ci si attenderebbe: 1) biasimo dell'oligarchia; 2) elogio della monarchia. Ma solo il punto 2) è presente; il discorso di Dario è tutto sostanzialmente *pars construens*, e manca una critica convincente dell'oligarchia. Dario incomincia con una formula simile a quella di Megabizo, distinguendo del discorso che l'ha preceduto la parte corretta (ὀρθῶς) sulla democrazia, e la parte non corretta (οὐκ ὀρθῶς) sull'oligarchia, ma subito il suo discorso passa a considerare in che modo ineluttabile sia l'oligarchia sia la democrazia si trasformino di fatto in monarchia. E qui va detto incidentalmente che ogni accenno alla μεταβολὴ πολιτειῶν, che sarà poi tradizionale con Platone, Aristotele ecc., sembra nulla piú che una suggestione, perché: *a*) non si tratta di degenerazioni parallele; *b*) le altre forme confluiscono tutte nell'unico regime monarchico. Dario con-

clude quindi ricordando come sia stata proprio la monarchia a procurare ai Persiani la «libertà» (ἐλευθερία) e l'indipendenza.

Si è detto che tutto il passo è lessicalmente strutturato, e anche che il linguaggio è quello etico-politico fortemente connotativo dell'allocuzione politica, non della teoria costituzionalistica. Si può aggiungere che proprio questo richiamo finale, e decisivo, alla conquistata ἐλευθερία che i Persiani sono chiamati a difendere, deroga vistosamente dal lessico politico ateniese del v secolo. Ἐλευθερία compare qui infatti nell'accezione poco connotativa comune peraltro ai primi libri erodotei, non ai libri piú influenzati dalla materia politica e dall'ideologia della polis (cfr. cap. III). Ma questo è problema che va rimandato ad una considerazione organica e articolata degli usi linguistici compresenti nell'opera erodotea.

È possibile offrire qui almeno una proposta di interpretazione dell'intero brano? Da quanto s'è detto sembra possibile ricavare che qui Erodoto vuole visualizzare e focalizzare un momento di travaglio e di assestamento che in Persia ci fu dopo la morte di Cambise. È stato già fatto osservare (cosí Rawlinson, ripreso da altri) che i privilegi reclamati da Otane dopo che la sua proposta di mutamento del regime è respinta (οὔτε ἄρχειν οὔτε ἄρχεσθαι ἐθέλω III 83) dovevano esser propri di lui e della sua casa già da prima. In ogni caso si tratta evidentemente di privilegi paragonabili a quelli del grande signore feudale nei riguardi del suo re. Ma anche gli altri sei rivendicano alcuni privilegi, per esempio la libera udienza del re (III 84). Tutti questi elementi rivelano le contraddizioni di un periodo di transizione: gli anni della conquista del potere da parte di Dario, delle resistenze incontrate, del rinnovato e rinsaldato assolutismo monarchico dopo una fase di instabilità. Si pensi a tutte le forze centrifughe che si svilupparono in Media, in Armenia, in Babilonia e che Dario domò nel suo primo anno di regno. A queste vittorie si accompagnano profonde trasformazioni organizzative dell'impero: Dario tende a trasformare il carattere delle satrapie da unità feudali in amministrativo-burocratiche, riducendone le dimensioni, fissandone i tributi. La tendenza accentratrice impressa dall'assolutismo di Dario porta ad avvicinare la figura dell'autocrate persiano a quella del *tyrannos* greco e a suggerirne l'affinità, almeno sotto il profilo psicologico. Di questo instabile periodo Erodoto riflette la versione dariana (di qui le coincidenze con le iscrizioni persiane, coincidenze che quindi non sono di per sé garanzia di veridicità storica), ma non si limita a questo. Egli traduce questa versione nei termini del

dibattito politico, gli unici termini per lui concettualmente possibili, incredibili per noi ma non per il suo pubblico. Del resto quanti scontri sociali del v secolo ci sono noti soltanto nella forma ritualizzata del dibattito politico assembleare o diplomatico? E quanto questo filtro politico della storia ha avuto fortuna anche nella storiografia piú moderna, accreditando i dibattiti parlamentari come la piú genuina espressione di un contrasto che aveva altrove le sue radici?

Al pubblico greco riuscí però incredibile la parte assegnata a Otane. E in effetti, anche da parte nostra, mentre le parti di Megabizo e di Dario sono non difficilmente riconoscibili in una situazione di provvisorio equilibrio tra l'alta aristocrazia e un re nuovo, che pretendeva il potere assoluto (la dialettica regno-oligarchia si ripete, sia pur con caratteristiche specifiche diverse, in molte altre circostanze storiche), quel che riesce difficile è capire quale potesse essere il ruolo di Otane. Egli parla di *isonomie*, di alternanza nelle cariche pubbliche, di controlli, ma a che cosa si riferisce? Da chi, soprattutto, è costituito il πλῆθος che egli nomina all'inizio del suo elogio della democrazia? La semplificazione erodotea è senza dubbio brutale, ma pensiamo all'*adaequatio* Mitra-Afrodite e Bubasti-Artemide. A ostacolare la credibilità del discorso di Otane c'era poi per il pubblico greco del v secolo la persuasione, ormai acquisita grazie a l'intensa pubblicistica del secolo, che nei dominî del Gran Re tutti fossero schiavi di un sol uomo; persuasione che ebbe anche Erodoto tra i protagonisti (si considerino i già ricordati discorsi di Demarato ecc.). La risposta è ovviamente difficile. Ma la questione che in questa sede si voleva affrontare non era quella della veridicità di Erodoto, men che meno della ricostruzione della vera storia partendo dalle *Storie*, ma della definizione dell'operazione ideologica compiuta dallo storico. Erodoto qui non inventa, né copia; egli traduce in greco, e traduce liberamente come sempre, un'interpretazione già accreditata di un momento cruciale della storia persiana. Importante sarebbe quindi valutare fino in fondo lo scarto impresso al discorso nella trascrizione; ma per valutarlo, cosí come nel caso delle divinità egizie, sarebbe indispensabile partire da una documentazione esterna, del tutto indipendente dal testo erodoteo.

2. *Semantica del tyrannos.*

Nel corso del libro è stata dimostrata, spero convincentemente, la legittimità di una descrizione sincronica della figura

del tiranno. Si è cioè considerato possibile ricostruire la sua fisionomia attingendo a fonti diverse, dislocate in un arco di tempo non molto ampio, tale tuttavia da comprendere varie esperienze politiche e di diversa caratterizzazione; non limitando cioè il discorso al teatro tragico. Questa sincronia riposa evidentemente sul presupposto che un sistema ideologico qual è quello che sta dietro e genera la figura del tiranno, al di là delle variazioni, ha una sua tenuta di validità. Per documentare l'indagine linguistica che ha permesso la descrizione di questa figura viene qui schematizzata la rete delle principali connotazioni, indicandone di seguito le fonti. Si ha a che fare non con un sistema di significazioni di un singolo autore, ma con un'elaborazione e una precisazione collettiva dei valori ideologici portanti della cultura della polis. I contributi individuali costituiscono perciò, quando si privilegi l'aspetto sincronico, varianti del sistema e non suoi stadi di modificazione. Certo, da un punto di vista teorico, ogni variante è principio di modificazione diacronica. Ma questo discorso porterebbe lontano, richiamando fondamentali aporie che non hanno ancora trovato una soddisfacente sistemazione teorica, prima tra tutte quella della definizione della sincronia nel suo necessario rapporto con la diacronia.

A. *Opposti e qualità connotative del tiranno*

<table>
<tr><td rowspan="5">buon sovrano
ἰδιώτης
ἴσος/ἐλεύθερος</td><td rowspan="5">vs τύραννος</td><td>κράτος</td><td rowspan="5">vs σώφρων</td></tr>
<tr><td>ἀσέβεια</td></tr>
<tr><td>κέρδος</td></tr>
<tr><td>βία</td></tr>
<tr><td>φόβος</td></tr>
</table>

B. κράτος

<table>
<tr><td>βασιλεύς</td><td></td></tr>
<tr><td>δεσπότης/δεσπόζω
ἄρχειν</td><td>vs δοῦλος/δουλεύω</td></tr>
<tr><td>πειθαρχία (vs ἀναρχία)</td><td></td></tr>
<tr><td>μοναρχία</td><td></td></tr>
<tr><td>εἷς (vs πόλις)</td><td></td></tr>
<tr><td>ἀνεύθυνος (vs ὑπεύθυνος)</td><td></td></tr>
<tr><td>ποιεῖν / δρᾶν ἃ βούλεται</td><td></td></tr>
<tr><td>ἀνήρ (vs ἀνανδρία)</td><td></td></tr>
</table>

C. ἀσέβεια/δυσσέβεια
ἀδικέω/ἄδικος
ἀνόσιος
μιαιφονέω/μιαιφόνος
ἀτιμάζω (τύμβον)
τἄρρητα
μαντικὴν μέμφομαι

D. κέρδος
ἁρπάζω/ἁρπαγή
κτᾶσθαι πλοῦτον
τὰ χρήματα (ἴδια)
ἴδιον (*vs* κοινόν)
χρυσός } *vs* πανουργία/δυσσέβεια
ἄργυρος/φιλάργυρος } *vs* πανουργία/δυσσέβεια
μισθός } *vs* πανουργία/δυσσέβεια
μισθαρνέω } *vs* πανουργία/δυσσέβεια
αἰσχροκέρδεια
τὸ πλέον *vs* { τὸ ἴσον / τὰ ἀρκοῦντα } *vs* σώφρων

E. βία/ἀκολασία (*vs* σωφρονεῖν)
ὀργή
ταχύς *vs* { ἀσφάλεια / ἡσυχία }
ἔρωτες (δεινοί)
ἡδονή
ἀργία
δύσφρων
ἐκτὸς τῶν εἰοθότων νοημάτων

F. φόβος
τοὺς ὑπερόχους φονεύειν
φίλους πορθεῖν
φίλοις μὴ πεποιθέναι
δεδοικέναι τοὺς ἀρίστους / τῶν ἀρίστων τἄκγονα
φθόνος
κίνδυνος
εὐλάβεια

ἀδικέω /-ία /-ος Eur., *El.* 920; *Pho.* 524-25, 532, 549, 608, 926; Hdt V 92α; Pl., *Resp.* 565E.

αἰσχροκέρδεια Soph., *Ant.* 1056.

ἀνανδρία Eur., *Pho.* 509.

ἀναρχία Soph., *Ant.* 672.

ἀνεύθυνος Hdt III 80.

ἀνόσιος Eur., *El.* 926-27; *Pho.* 492-93, 609; Pl., *Resp.* 565E; Soph., *Ant.* 1071, 1083.

ἄργυρος Soph., *Ant.* 295, 322, 1055.

ἁρπαγή/ἁρπάζω Eur., *H. F.* 591; Soph., *Ant.* 311.

ἄρρητα Eur., *H. F.* 174.

ἀσεβής/δυσσεβής Eur., *El.* 927; Soph., *Ant.* 745, 924; *O. R.* 879.

ἀτιμάζω/ἀτίμως Eur., *El.* 323; *H. F.* 556; fr. 176; Soph., *Ant.* 77, 1069.

βία/βιάζω/βίαιος Eur., *H. F.* 215, 555; Hdt III 80; Pl., *Resp.* 566B, 569B; Soph., *Ant.* 663, 1073; *O. R.* 524.

βούλεται δρᾶν/ποιεῖν (ἅ) Hdt III 80; Soph., *Ant.* 506-7.

δέδοικα Eur., *H. F.* 209; *Suppl.* 446.

δεσπόζω/δεσπότεια /-της Eur., *H. F.* 141; *Heracl.* 141; *Suppl.* 518; Hdt III 142-43, VII 104; Pl., *Resp.* 569C.

δουλεύω/δοῦλος Eur., *H. F.* 251; *Pho.* 520; Pl., *Resp.* 569A, 569C; Soph., *Ant.* 479; *O. R.* 410.

δύσφρων Soph., *Ant.* 1261; *O. R.* 626.

εἷς Eur., *Suppl.* 405, 411; Hdt III 80; Soph., *Ant.* 737.

ἐκτὸς τῶν εἰωθότων νοημάτων Hdt III 80.

εὐλάβεια Eur., *H. F.* 166; *Pho.* 782.

ἡδονή Eur., *Suppl.* 453; Pl., *Resp.* 571B; Soph., *Ant.* 648, 1165.

ἴδιος Eur., *Pho.* 555; *Suppl.* 413.

ἴσος/ ἰσο- Eur., *Pho.* 487, 536, 542, 547; *Suppl.* 408, 432-34, 441; Hdt III 80, 142; V 78, 92; Soph., *O. R.* 627.

κερδαίνω/κέρδος Eur., *Suppl.* 236, 413; Soph., *Ant.* 222, 312, 1037, 1047, 1061; *O. R.* 889.

κίνδυνος Eur., *Hipp.* 1019.

κρατέω /-ος Eur., *H. F.* 246; Soph., *Ant.* 872.

κτείνω Eur., *Suppl.* 446; Hdt III 80.

μαντική Eur., *Pho.* 772; Soph., *Ant.* 1055, 1059.

μιαίνω/μιαιφονέω /-ος Eur., *El.* 322; Hdt V 92α; Pl. *Resp.* 565E; Soph., *Ant.* 1044.
μισθαρνέω/μισθός Pl., *Resp.* 567D, 568C; Soph., *Ant.* 294, 302.
μοναρχία Eur., *Hipp.* 1015; Hdt III 80, 82; Soph., *Ant.* 1163.
ὀργή Soph., *Ant.* 280; *O. R.* 344-45, 364, 405, 524.
πειθαρχέομαι /-ία Hdt V 91; Soph., *Ant.* 676.
πλέον (τό) Eur., *Pho.* 509, 539, 553.
πλοῦτος Eur., *El.* 1097; *Or.* 1156; *Pho.* 566; *Suppl.* 450; Soph., *O. R.* 380.
ταχύς Soph., *O. R.* 617-18.
ὑβρίζω/ὕβρις Eur., *El.* 266, 964; *Pho.* 620; *Suppl.* 464, 512; Hdt III 80; Soph., *O. R.* 873.
ὑπεύθυνος Aesch., *Pers.* 213; *Prom.* 324; Hdt III 80.
φθονέω /-ος Eur., *Pho.* 479, 545; Hdt III 80; Soph., *O. R.* 624.
φίλοι Aesch., *Prom.* 224-25; Eur. fr. 605; *Or.* 1155.
φόβος Eur., *El.* 25; fr. 605; Soph., *Ant.* 505; *O. R.* 585, 590.
φονεύω Hdt V 92η.
χρήματα Eur., *El.* 939-41; *Pho.* 439, 555; Hdt V 92ε; Soph., *Ant.* 684.

3. *Atene* παίδευσις *e Atene* τύραννος.

Che il rapporto di Atene con gli alleati fosse di tipo dispotico e addirittura tirannico non è soltanto denunciato dai nemici della democrazia (cfr. Ps. Xen., *Const. Ath.* I 14 sgg.; per *demos tyrannos* cfr. anche Aristoph., *Eq.* 1111 sgg.), ma apertamente riconosciuto dai suoi stessi sostenitori. In Tucidide abbiamo alcuni passi in cui ricorrono proprio i termini τύραννος/τυραννίς a connotare l'ἀρχή ateniese sui confederati. Le prime due uscite sono nel discorso dei Corinzi a conclusione del libro I. È il discorso di caratterizzazione delle due parti in causa e, seppure la definizione che i Corinzi offrono di Atene sia quella stessa che si dimostrerà poi canonica nel corso di tutta l'opera tucididea (σοφοί, νεωτεροποιοί, τολμηταί ecc.), si può tuttavia immaginare una chiave critica particolare in bocca a chi di Atene è pur sempre uno dei più accaniti antagonisti. In altri termini, sarebbe lecito supporre che la definizione di Atene come τύραννος πόλις (I 122) sia volutamente

eccessiva, adatta all'animosità dei Corinzi, ma non condivisa fino in fondo da Tucidide, costituisca cioè niente di piú di un'eco della pubblicistica antidemocratica, quale ci resta direttamente attestata, come sopra s'è visto, nello Pseudo Senofonte.

Una siffatta ipotesi diventa però insostenibile quando si legge la stessa definizione della politica di potenza ateniese messa in bocca da Tucidide a Pericle. L'*arché* ateniese è qui definita ὡς τυραννίδα (II 63), e nitidamente delineata l'alternativa dinnanzi alla quale Atene si trova: o conservare questo potere, la cui conquista fu ingiusta (ἄδικον) o abbandonarlo, il che è rischioso (ἐπικίνδυνον). È l'identica alternativa che ricorre nel terzo libro nel discorso di Cleone (III 37): anche qui ricorrono i termini τυραννίς e ἐπικινδύνως. Un discorso analogo è quello di Eufemo (VI 85). La coincidenza dei passi non può non essere persuasiva. Com'è noto, i giudizi tucididei su Pericle e su Cleone sono antitetici: il primo è assunto come simbolo dell'organicità funzionale della polis, il secondo è rappresentato come il modello di chi opera alla sua disgregazione. Che dunque la loro definizione della politica sia uguale e coincida con la definizione offertane dai Corinzi è la migliore dimostrazione che la tirannicità dell'*arché* ateniese è apertamente riconosciuta da Tucidide.

È naturale che a questi passi sia stata rivolta grande attenzione da buona parte degli interpreti di Tucidide. J. de Romilly, nel suo intelligente ed appassionato saggio, *Thucydide et l'impérialisme athénien*, Paris 1947, avverte la problematicità di questi brani, ma evita di ricordare proprio il passo pericleo. Ella insiste molto sul «realismo» tucidideo, e viene il sospetto che questa sia la chiave di interpretazione di tutta l'opera e quindi anche di questi capitoli. Ma in che consiste questo realismo, e perché i passi sopra citati costituiscono un problema?

Certo, definire Atene *tyrannos* dopo che la si è definita παίδευσις τῆς Ἑλλάδος (II 41) sembra essere contraddittorio. Non è un caso che uno degli eredi dell'ideologia della città, Isocrate, mentre manterrà la definizione tucididea positiva e su di essa insisterà non poco (*Panat.* 138), lascerà perdere la definizione del potere ateniese, o meglio ancora s'industrierà a mascherarne l'effettivo significato, parlando di un primato dovuto al maggior prestigio, alla preminenza morale e culturale (*Paneg.* 23 sgg.). *Paideia* e *arché* cesseranno cosí d'essere in opposizione e la prima finirà col sussumere e giustificare la seconda, occultandone il vero carattere.

Nelle pagine della de Romilly si trova tuttavia anche una

puntualizzazione importante: l'ottica di Tucidide non è mai quella di tutta quanta la Grecia, ma sempre quella specifica di Atene (p. 92). Questo non significa che sia possibile riconoscere in Tucidide l'espressione di alcuna grettezza municipale, ma che una diversa considerazione avrebbe bisogno di diversi e non dimostrati presupposti categoriali. Presupposto della considerazione politica anche di Tucidide è, come si è visto, l'analogia uomo-città; non è altrettanto immediatamente ovvia, né pare dimostrabile, una corrispondente analogia tra i rapporti sociali degli individui all'interno della polis e i rapporti tra le *poleis*. La polis è in altri termini il modello organico informatore di tutta la categorizzazione; non esiste al di sopra alcun altro modello di organicità che la comprenda, che non sia la natura, il mondo nella sua totalità. I valori che regolano la convivenza nella polis non sono perciò immediatamente validi anche per giudicare del suo operare in quanto polis.

Tuttavia l'impressione che si prova leggendo il dialogo tucidideo tra gli Ateniesi e i Meli non è facile da cancellare: Atene è qui chiaramente rappresentata dalla parte della soperchieria e dell'iniquità. Il comportamento verso gli alleati, e la formazione dell'impero era d'altra parte apertamente definita ingiustizia. Che dunque Tucidide non si limiti a registrare una diversità di rapporti tra i cittadini e con i non cittadini, ma che indirizzi piú di una volta l'attenzione del lettore su tale diversità è fuor di dubbio. L'anonimo aristocratico della *Costituzione degli Ateniesi* giunge ad evidenziare un nesso di necessaria complementarità tra la democrazia interna alla città e il comportamento tirannico di essa sugli alleati-sudditi. Ma per l'anonimo vale quel che varrà per Platone: anche la democrazia interna, l'egualitarismo politico di tutti i cittadini, la libertà incondizionata di parola sono segni di una città amministrata tirannicamente. Tucidide suggerisce anch'egli questa complementarità, ma certo non la dichiara. Pericle parla di «pericolo» nel caso Atene abbandonasse la propria politica di potenza. Il pericolo cui accenna Pericle è evidentemente il pericolo della sopravvivenza di un'Atene democraticamente organizzata, del primato di una polis che si offre quale *paideusis* dell'intera Grecia. La tirannicità di Atene non è quindi avvertito come un neo alla sua fisionomia di democrazia perfetta, ma come una determinazione esterna, problematica se si vuole, ma in fondo non troppo, proprio perché manca un astratto piú generale modello di egualitarismo universale che prescinda dalla concreta organicità della polis. È in questa luce che andrebbe riconsiderata anche la tanto *vexata quaestio*

del machiavellismo tucidideo (si vedano per tutti al riguardo Vogt, *Die Daemonie der Macht* cit.; Reinhardt, *Thukydides und Machiavelli*, ora in *Vermaechtnis der Antike*, II, Goettingen 1966[2], pp. 184 sgg.).

È solo con la crisi della polis e col costruirsi di un modello astratto di socialità, modello che trova nella particolarità dell'individuo, sempre piú autonoma micropolis di sentimenti, idee, passioni, il suo piú vero fondamento, è solo allora che si fa luce anche un altrettanto astratto modello di *communio Graecorum*, macropolis di cui Atene appare non solo guida, ma esemplare prefigurazione.

Trasformatasi da progetto in oggetto di rimpianto, l'Atene *paideusis* deve ora cancellare in sé ogni traccia di un'Atene *tyrannos* (cfr. Isocr., *Panat.* 63 sgg.); la dottrina del primato culturale e morale giustifica e sublima il ricordo di ogni altra, diversa, supremazia.

4. *I Greci e la libertà.*

Il fascino dell'attualizzazione dei valori di libertà del mondo greco è molto antico. Già l'autore del *Perí hypsous* costruisce tutta la sua teoria del sublime sull'ipotesi di una rigorosa corrispondenza tra regime di libertà e rigoglio culturale; di questi però, a ben vedere, non è il primo a determinare il secondo, quanto piuttosto il secondo ad essere assunto come metro di valutazione del primo. La libertà rimpianta è prima di tutto la libertà di espressione, la libertà che piú direttamente interessa l'operatore culturale. La *parrhesia* è istintivamente privilegiata dall'intellettuale e interpretata come quint'essenza dell'*eleutheria*. Ma i termini posti dall'anonimo sostenitore della sublimità del sentire poetico sono, nonostante tutto, definitori di un discorso che ha come proprio punto di confronto una certa organizzazione della società e del sapere nella società, hanno cioè una valenza sociologica.

Vi è invece un filone, non minoritario, della ricostruzione classicistica del mondo antico, che assume a proprio tema la libertà in un'accezione ancor piú limitativa. È il caso di M. Pohlenz (*La libertà greca*, trad. it. Brescia 1963; ed. originale ted. Heidelberg 1955), che presenta l'autodecisione come atteggiamento naturale dell'uomo greco. Il titolo del libro non deve trarre in inganno: non è un saggio sulla genesi della categoria di libertà, men che meno un'analisi dei valori della società greca, ma una serie di considerazioni sulla natura dell'uomo greco. L'eredità culturale di Pohlenz è quella della tra-

dizione tedesca che privilegia la stirpe sul modello di organizzazione sociale; anche la libertà si trasforma perciò nel suo libro da valore sociale in valore dell'individuo o del *Volk*: «Caratteristica fondamentale dell'uomo ellenico è il forte impulso ad autodeterminarsi, che lo induce a formulare un suo personale giudizio sulle cose da cui si trova circondato, e a configurare, di conseguenza, la propria vita secondo un criterio proprio» (p. 5). E, distinguendo: «Anche la democrazia periclea era un frutto genuino dello spirito attico, ma l'ideale di libertà ch'essa attuò era pure radicato nella sensibilità ellenica generale e poteva perciò influire efficacemente anche su altri Greci, sí che Atene, come Pericle fieramente rileva, divenne esempio ad altri stati. In particolare gli Ioni, affini d'origine, mostravano speciale ricettività per il nuovo ideale, mentre i Dori, conservatori, assunsero un atteggiamento complessivo di rifiuto» (p. 44).

Giustamente I. Lana, nella prefazione all'edizione italiana, indica il capitolo dedicato alla «libertà interiore» (pp. 63 sgg.) quale «centro vitale dell'opera». È questa infatti per Pohlenz la dimensione principale della categoria di libertà. Già a conclusione della premessa egli annota: «Del corso degli eventi non è dato all'uomo mutare nulla, ma nell'intimo egli rimane padrone delle sue decisioni. Ecco il fondamento psicologico su cui poté svilupparsi il concetto greco di libertà» (p. 6). «Ciò che importa, – scrive ancora Pohlenz, – è l'atteggiamento interiore dell'uomo, che in esso è in grado di conservare la propria libertà di scelta, anche se non gli è dato di mutare nulla nel corso esterno degli eventi» (p. 69). Le testimonianze cui Pohlenz si appoggia sono quelle euripidee di Macaria e di Ifigenia (cfr. cap. III). Ma il suo discorso non si arresta a queste due citazioni. Da questa libertà di scelta, scissa da qualsiasi iniziativa d'azione, si sviluppa una trattazione il cui riferimento concettuale è l'«Io», e il cui obiettivo polemico anche se non rivelato è la ricostruzione storico dialettica hegeliana di B. Snell. Ma se Snell si richiama a Hegel e ne sa trarre una coerente prospettiva storiografica, le pagine di Pohlenz sono una riscrittura della storia culturale greca secondo un'improbabile immaginazione fichtiana. Come nell'*Uomo greco*, l'Io campisce da Archiloco in poi e trova la sua paradossale compiutezza nel proprio annichilimento: «L'uomo è in grado di rimanere fedele alla propria natura anche in faccia alla morte, può preservare la parte migliore di sé, il vero se stesso, anche nella rovina fisica. È la sua libertà e la sua grandezza» (p. 75). Si trovano qui accomunati Catone e Aiace, in una evidente sovrapposizione di libertà interiore e fedeltà alla propria na-

tura, che dell'autodeterminazione, cioè dell'automodificazione, può essere benissimo l'opposto. Ma sono proprio l'adialetticità e l'antihegelismo che impediscono a Pohlenz di comprendere che quando Snell parla di autocoscienza intende coerentemente sottolineare il momento della differenza dialettica, non quello dell'identità, e che la decisione, riconosciuta da Hegel nella tragedia, è proprio la capacità di determinare un'azione, l'intervento consapevole del soggetto sull'oggetto, il τί δράσω; sul quale Snell tanto insiste. Di tutto questo Pohlenz non fa cenno, né potrebbe o dovrebbe. Il suo libro non è un libro sui Greci e sulla loro libertà, ma un tentativo di recuperare il mondo greco nella sua immaginaria monolitica compattezza a quell'intimismo all'ombra del potere in versione liberale, richiesto, continuità nella diversità, nella Germania adenaueriana. In questa luce si può ben comprendere la tensione polemica, altrimenti anacronistica, presente nelle pagine dedicate alla degenerazione democraticistica di Atene: «Nella *Politica* Aristotele descriveva i diversi tipi di democrazia e il loro graduale radicalizzarsi (1291*b* 30 sgg.). L'ultima è quella in cui le leggi non contano piú nulla, ma valgono solo le deliberazioni dell'assemblea popolare, nate dall'attimo. Ciò equivale alla sovranità arbitraria del *demos*, che impera a sua volta da despota; e in realtà simile costituzione non è piú uno stato. Si dà uno stato solo là ove le leggi abbiano vigore. La libertà politica senza vincoli è un assurdo» (p. 49). Qui, e in tutte le pagine del capitolo, si manifesta il forte livore dell'autore, appena celato dalla finzione filologica, contro «la massa», «la concezione materialistica dello sviluppo culturale», e l'egualitarismo foriero di «livellamento meccanico e irreggimentazione».

Coerenti a questa impostazione tutta ideologica dell'opera sono alcune delle reazioni suscitate dall'apparizione della traduzione italiana. Siamo in un momento storico diverso e la fruizione della tematica sollevata da Pohlenz si discosta da quella dell'edizione originaria. F. Sartori, recensendo il volume nel 1968 («Paideia», pp. 153 sgg.), insiste anch'egli sulla libertà interiore, ma piú gli preme metter in guardia dagli eccessi della libertà. Richiamandosi a Ferrabino (*La dissoluzione della libertà nella Grecia antica*, Padova 1937), egli ripropone la tesi secondo la quale la disgregazione della polis deve la sua causa principale alla «sfrenatezza e ribellione» della libertà decaduta a licenza. In particolare, e questa è osservazione del Sartori, il rifiuto di un sistema rappresentativo e il legame della polis alla democrazia diretta vengono attribuiti all'«esasperato individualismo». Come non vedere dietro queste affermazioni l'urgere di una preoccupazione d'intervento polemi-

co? Il corto circuito stabilito tra assemblearismo sessantottesco e gestione diretta della polis (caratteristica comune delle democrazie e delle oligarchie, e dipendente da un diverso modo di intendere la costituzionalità della comunità sociale) impedisce ogni analisi della reale condizione della polis stessa. Ma esso ha una valenza apotropaica, come l'ha l'*adaequatio* Diogene di Sinope - Marcuse - contestazione globale, uniti nella stessa esecrazione, che trova nel vecchio romantico e reazionario dubbio sulla civiltà la propria «attualità sorprendente».

Diverso filone, assai piú ricco di mediazioni e ben altrimenti dotato di documentazione storica, quello che tenta una definizione e una categorizzazione di *eleutheria* nel suo intreccio concettuale con *nomos*. È inutile qui ripetere quanto si è già detto nel capitolo III sull'interpretazione erodotea di von Fritz. Piú tradizionale l'analisi di H. Diller (*Freiheit bei Thukydides als Schlagwort und als Wirklichkeit*, 1962, ora in *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München 1971, pp. 464 sgg.), che non si mantiene del tutto fedele al titolo del suo saggio, operando sempre all'interno del testo tucidideo e giungendo perciò a formulazioni che riecheggiano nella sostanza l'*Epitafio* pericleo. Se una colorazione viene aggiunta, è quella filooligarchica che lo porta a definire Cleone «der schlimmste aller Demagogen» (p. 481). All'*Epitafio* tucidideo fa capo nelle sue linee essenziali anche la recente trattazione di J. de Romilly (*La loi dans la pensée grecque*, Paris 1971), anche se il suo approccio al problema della libertà, proprio perché indiretto, attraverso la definizione della legge, le permette una serie assai piú ricca di mediazioni.

Elemento comune a queste analisi, e ad altre che sarebbe qui troppo lungo ricordare, è la fondamentale non distinzione dei piani degli oggetti storici considerati: quel che i Greci furono e quel che i Greci, gli Ateniesi in particolar modo, dissero e soprattutto lasciaron scritto, *ktema eis aei*, di essere.

Non è perciò un caso che ciò che di piú interessante è stato detto sulla concezione greca della libertà viene dagli storici, quando non dagli antropologi (per esempio Gernet). Un discorso a parte meriterebbe l'analisi confronto tracciata da M. I. Finley (*La democrazia degli antichi e dei moderni*, trad. it. Bari 1973) tra le strutture politiche greche e quelle della democrazia liberale. Ho esposto in altra sede i termini del mio dissenso da questo libro, che rimane, occorre qui ripeterlo, un punto di riferimento e di confronto fondamentale per quanti vogliano studiare la vita politica dei Greci nella sua concretezza storica. Sulla distinzione tra struttura sociale ed elaborazione ideologica si vedano infine le pagine di V. Di Benedetto

(*Euripide: teatro e società*, Torino 1971, pp. 113 sgg.) e di S. C. Humphreys (*«Trascendence» and Intellectual Roles: the Ancient Greek Case*, in «Daedalus», 1975, pp. 91 sgg.).

5. *Euripide e la philia.*

Negli studi analitici dedicati ai termini φίλος, φιλία, φιλέω (F. Dirlmeier, *Philos und Philia im vorhellenistischen Griechenland*, München 1931; J. P. Ernstmann, Οἰκεῖος, ἑταῖρος, ἐπιτήδειος, φίλος, Utrecht 1932; M. Landfester, *Das griechische Nomen «philos» und seine Ableitungen*, Hildesheim 1966) viene per il solito segnato lo sviluppo coerente del loro valore da categoria sociale-giuridica in categoria prevalentemente morale; si potrebbe dire, molto semplificando, ma senza molto tradire il senso del processo evolutivo: dalla proprietà all'affinità. Il valore possessivo presente nella lingua omerica si va infatti gradualmente perdendo, finché nella trattatistica etica del IV secolo si afferma una teorizzazione della *philia* strettamente connessa ad un codice etico; di qui si giunge alla dottrina secondo la quale soltanto i buoni possono stringere amicizia tra di loro (Arist., *E. N.* 1157*a* 18).

Tale è anche il profilo evolutivo del termine riassunto con molta chiarezza nelle loro note di commento da Gauthier e Jolif (Aristote, *Ethique à Nicomaque*, Louvain 1970², II 655 sgg.). E in effetti se poniamo a confronto i passi sull'amicizia di Teognide e quelli di Senofonte possiamo notare, al di là della trasformazione dei valori, come si conservi il tratto fondamentale della definizione di *philos*, *philia*, quello di essere saldamente connessi ad un codice etico: l'amicizia è un legame che unisce non solo due affini, ma due moralmente affini, un rapporto tra due uomini virtuosi. Aristotele non ha difficoltà ad offrire questa quasi definizione degli amici: «coloro per i quali coincidono bene e male, che hanno gli stessi amici e gli stessi nemici» (*Rhet.* 1381 *a* 7).

L'uso dei termini che fa invece Euripide, e soprattutto la tematizzazione che ne tenta a piú riprese non può trovare la propria collocazione nell'evoluzione ora delineata. Non si tratta perciò di ricercare la casella vuota dello sviluppo del concetto che si possa assegnare al poeta; la sua categorizzazione di *philia* appare subito assai diversa.

Già una connotazione di *philos* può efficacemente indicare la lontananza cosí dalla tradizione aristocratica come dalle sistemazioni teoriche del IV secolo. Si veda il fr. 29 (*Eolo*): «che io non sia mai amico (φίλος) dell'uomo che è persuaso

di avere sufficiente senno (αὐτάρκης φρονεῖν) e stima servi gli amici». Questa contrapposizione tra *philos* e *autarkes* è significativa, particolarmente quando si pensi che nel socratismo senofonteo, che indubbiamente rispecchia uno stadio teorico almeno in parte anche degli ultimi decenni del v secolo, l'autosufficienza gioca un ruolo importante nella definizione dell'uomo virtuoso (*Mem.* I 6). Sul tema dell'autosufficienza si vedano anche Antistene (*ap.* Diog. Laert. VI 11) e la definizione aristotelica (*E. N.* 1097*b* 14); nel v secolo essa è invece caratteristica della polis (cfr. Thuc. II 37 e 41) in quanto elemento fondante la sua autonomia e organicità.

Il *philos* per Euripide non entra né nella rete connotativa del credo etico aristocratico di stampo teognideo, né nel campo concettuale delle virtù quali si vanno precisando nel pensiero moderato della prima metà del IV secolo.

È nell'*Alcesti*, nell'*Eracle* e nell'*Oreste* che l'idea euripidea di *philos* prende consistenza di personaggio e dispiega anche gnomicamente la sua problematica. Non ci si addentrerà in questa sede in un esame analitico, tragedia per tragedia, anche perché ciò richiederebbe un'attenta ricostruzione del loro intero tessuto drammatico. Basti qui richiamare alcuni tratti comuni della figura del *philos* e la sua analoga funzione di contraltare ad un codice di comportamento sociale. In tutti e tre i casi la *philia* si afferma infatti proprio come rottura della rete di convenzioni generalmente riconosciute. Il rapporto di *philia* non solo non ha bisogno, come del proprio piedistallo, del riconoscimento di comuni valori etici, ma anzi si costruisce sulla loro deroga. Esso si presenta perciò come anticonvenzione e antiistituzionalità. Se questo rischia di non apparire con sufficiente evidenza nell'*Alcesti*, proiettato in un mito di morte e resurrezione un po' desueto per la scena tragica (si veda tuttavia la definizione del rapporto Admeto-Eracle, vv. 1008-1011), si dimostra invece molto nitidamente nell'*Eracle* e nell'*Oreste*. Nell'uno e nell'altro caso l'amicizia giunge a interrompere l'isolamento e la segregazione dell'eroe. Ma la rottura dell'isolamento non è soltanto l'affermarsi del vero rapporto umano di contro ad una ritualità meramente formale. Non è questo il livello, non è nei termini di convenzionalità e di autenticità che si pone la questione. Essa si riferisce al piano dei rituali religiosi e alla loro incidenza nei rapporti sociali. L'arrivo di Pilade e la sua incondizionata devozione liberano Oreste dallo stato di inerzia e lo spingono a cercare con ogni mezzo una via di salvezza. Nel generale naufragio dei valori sociali rappresentati dai personaggi quali Menelao, Tindareo o gli oratori descritti nel *logos angelikòs*, il rapporto con Pilade

dà a Oreste la forza di un comportamento virile. L'apparizione risolutiva di Pilade *philos* è peraltro preparata nelle scene precedenti (cfr. vv. 652 e 665-67 e 718-28). Non è in gioco, come si vede, la rifondazione di un sistema di valori etici: la *philia* tra Pilade e Oreste è essenzialmente un rapporto solidaristico di mutuo appoggio che ha indotto qualche critico a richiamare alla mente le eterie (cfr. D. A. Greenberg, *Euripides' Orestes: an Interpretation*, in «Harv. St. Cl. Phil.», 1962, pp. 157 sgg. e W. Burkert, *Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragoedie Euripides' Orestes*, in «Antike und Abendland», 1974, pp. 97 sgg. e, piú recentemente O. Longo, *Proposte di lettura per l'Oreste di Euripide*, in «Maia» 1975, pp. 265 sgg.). Un rapporto non diverso è quello che si stabilisce tra Eracle e Teseo. Qui è vero, s'insiste molto sul valore di gratitudine (χάρις) che ha l'azione di Teseo, ma uguale è la contrapposizione della solidarietà tra due uomini alle segregazioni e agli isolamenti di natura religiosa. Di piú: esplicitamente si afferma che l'aiuto degli amici diventa essenziale proprio quando cessa quello della divinità, perché «quando gli dei sono propizi, nessun bisogno c'è degli amici» (*H. F.* 1338; cfr. *Or.* 667: «quando il demone è favorevole che bisogno c'è di amici?») In tal modo l'uomo abbandonato dal divino, anziché apparir sospetto ed esser evitato, è proprio allora indicato come il piú bisognoso del soccorso di chi gli si dice amico. Si può dire che tutto l'esodo dell'*Eracle* sia costruito su un doppio tema: da una parte la definizione del vero *philos*, la valutazione del reale significato della disgrazia d'origine divina dall'altra. Solo quando la δυσδαιμονία viene staccata dal merito morale e quindi dalla definizione etica del personaggio, solo quando non è piú segno visibile di una nascosta teodicea, la *philia* può a sua volta affrancarsi e sperimentare l'avversità come propria pietra di paragone. La solidarietà tra gli uomini non solo non è piú un rapporto regolato da norme istituzionali, ma si pone inevitabilmente in alternativa a quelle norme: οὐδεὶς ἀλάστωρ τοῖς φίλοις ἐκ τῶν φίλων (*H. F.* 1234), cfr. Adkins, *Values in Euripides' Hecuba and Heracles Furens*, in «Cl. Quart.», 1966, pp. 193 sgg.

Naturalmente il non sottostare del rapporto di *philia* ad alcun canone etico e religioso socialmente consacrato sta a significare, almeno prospetticamente, la costruzione di un nuovo codice. Se il contrasto di Eracle si risolve sí nel rifiuto dell'autocondanna religiosa e della categoria stessa di μίασμα la soluzione non è tuttavia il rifiuto totale. Eracle segue Teseo nell'ospitale Atene sicuro di trovarvi la purificazione di cui abbisogna. Oreste invece, dopo l'apparizione di Pilade (*Or.*

729) non mostra di aver piú bisogno di purificazione religiosa né di assoluzione giuridica. A sottolineare la svolta impressa alla vicenda drammatica dall'apparizione del *philos* sta anche il repentino cambiamento del metro in una serrata e lunga sticomitia che muove appunto da battute gnomiche sulla *philia*, per aprirsi quindi alla considerazione del che fare.

Il processo di Oreste ad Argo è un processo politico, la sua condanna una sconfitta politica, ed egli troverà la salvezza capovolgendo ogni regola di comportamento istituzionale. La solidarietà dell'amico gli è sufficiente ad intraprendere e a portare al successo un'azione che nega nella sua logica le leggi riconosciute ingiuste. Alla morale del cittadino che si riconosce nell'organismo della polis e tutto, vita etica e vita religiosa, vede consumarsi in essa, questi personaggi euripidei sembrano contrapporre la forza che nasce dal rapporto solidaristico stabilito con un altro uomo, la *philia*, che non chiede conto di un consacrato sistema di virtú e di pietà, perché si presenta essa in realtà come la virtú. Antiteticamente ad Aristotele che vedrà nella comunanza di virtú e di meriti il fondamento di ogni amicizia (ἐν κοινωνίᾳ πᾶσα φιλία *E. N.* 1161*b* 11), in questo Euripide è la *philia* a precedere e stabilire la *koinonia*, a definirla in un quadro di rapporti relativamente ristretti.

La comunità sociale, la città resta fuori da questo quadro, e ne restano fuori gli dei della città; il carattere privato del rapporto solidaristico, che apparentemente ignora le implicazioni religiose e politiche, di fatto le nega, scoprendole irrilevanti quando non avverse. Perciò anche la contrapposizione tra *philos* e *tyrannos*, caratterizzante, come si è visto nel capitolo IV, la struttura stessa dell'*Eracle*, è da leggere in una luce particolare.

M. Isnardi Parente, nel suo articolo *Il concetto di philia* («Quad. Cult. St. Soc.», 1954, III, pp. 200 sgg.) ha insistito sull'antinomia di tirannide e amicizia. L'osservazione è pertinente. Già si è sottolineato nel quadro descrittivo del tiranno quanto gli riesca impossibile stabilire o anche solo mantenere rapporti di amicizia con altri uomini. Ma l'opposizione sulla quale insiste la Isnardi è quella tra tirannide e *philia*, intesa quale valore sociale (Pl. *Resp.* 576A, Xenoph., *Hier.* 3, Arist., *E. N.* 1163*a* 2); anche in Euripide troviamo una contrapposizione tirannide-amicizia, ma essa è di natura diversa. Non fa parte del contrasto piú generale tiranno-polis. L'opposizione tirannide-amicizia si dimostra di altro tipo, riguarda non la sfera del pubblico, ma quella del privato, non ha come elemento mediatore e di confronto la città. L'elogio della *philia*

nei termini posti da Euripide è un segno di quella intrinseca, contraddittoria, sfiducia nella piú ampia e regolata comunità sociale che cova negli ideologi stessi della città.

6. *I* λόγοι ἀγγελικοί *euripidei.*

Dopo le ricerche specifiche di Hornung (1869), Rassow (1883), Bassi (1889) e Henning (1910) e le osservazioni presenti nelle opere di E. Howald (*Untersuchungen zur Technik der euripideischen Tragoedien*, Leipzig 1914) e di T. von Wilamowitz-Moellendorff (*Die dramatische Technik des Sophokles*, Berlin 1917), il racconto del nunzio è stato assunto come oggetto di riflessione in tre recenti lavori: J. Keller, *Struktur und dramatische Funktion des Botenberichtes bei Aischylos und Sophokles*, Tübingen 1959 (Diss. dattiloscritta); G. Erdmann, *Der Botenbericht bei Euripides*, Kiel 1967 (Diss. dattiloscritta) e, unico a stampa, L. Di Gregorio, *Le scene d'annuncio nella tragedia greca*, Milano 1967 (manca invece un contributo sul *logos angelikòs* nel volume curato da W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragoedie*, München 1971). Le date e i luoghi di pubblicazione sono di per sé significativi del tipo d'interesse di cui il *logos angelikòs* è stato oggetto. Solo raramente la attenta considerazione di questo elemento della costruzione tragica si è accompagnata ad una interpretazione complessiva dell'organizzazione scenica, dell'efficacia drammatica e gnomica della tragedia. Per contro, le osservazioni, che non mancano e talvolta appaiono assai suggestive, in gran parte degli studi complessivi sulla tragedia, si esauriscono per lo piú in osservazioni puntuali su singoli passi. Un capitolo a parte costituiscono poi i contributi sull'eloquio dei *logoi*, sul loro carattere arcaico o arcaicistico; cfr. L. Bergson, *Episches in den* ῥήσεις ἀγγελικαί, in «Rh. Mus.», 1952, pp. 9 sgg.; *The omitted augments in the messangers' speeches of greek tragedy*, in «Eranos», 1953, pp. 121 sgg.; *L'epithète ornamentale dans Eschyle, Sophocle et Euripide*, Lund 1956; utili osservazioni sono infine ricavabili nell'opera di H. F. Johansen, *General Reflections in tragic* ῥῆσις, København 1959.

Ma non soltanto è assente nella bibliografia piú recente del *logos* qualsiasi riferimento ad un'interpretazione dei contenuti, manca anche un'indagine che inquadri il suo studio nella considerazione sistematica degli altri elementi strutturali della tragedia, come pure ci si sarebbe potuti attendere nel recente revival di analisi formali. Gli scarsi riferimenti cosí al conte-

nuto come agli altri elementi formali non vanno al di là dell'annotazione marginale e impressionistica, mentre l'attenzione è tutta rivolta alla determinazione delle costanti strutturali interne di organizzazione del *logos*. Si è dunque accertato che di fronte ad una certa fluttuazione presente in Eschilo e Sofocle, in Euripide il *logos angelikòs* acquista un modulo relativamente stabile: dialogo iniziale del messo con il personaggio in scena o col coro, comunicazione della notizia, quindi *rhesis* del nunzio che riferisce i particolari di quanto già comunicato; alla fine della *rhesis* di regola il nunzio si allontana. Naturalmente il modulo euripideo è assai meno rigido di quel che s'è succintamente esposto e che costituisce il risultato della bibliografia ricordata: la *certa forma* euripidea ammette una serie di varianti. Nella sua dissertazione, Erdmann distingue un insieme di funzioni presenti nel dialogo introduttivo: apostrofe, ricerca del destinatario, presa di posizione, informazione concreta, allusione informativa, domanda d'informazione, domanda sulla connessione dei fatti, richiesta dell'esposizione di tale connessione, motivazione di questa richiesta. Tutte queste funzioni rispettano di regola l'ordine di sequenza. Si hanno perciò diversi tipi di sequenza a seconda che quel che vien comunicato sia notizia buona o cattiva per entrambi (nunzio e interlocutore), o per l'uno buona, per l'altro cattiva e viceversa. Merito di questa analisi, oltre a quello di aver tentato di estendere a questo campo una metodologia nuova (ed è superfluo chiarire a quale sollecitazione culturale risponda questa schematizzazione, che non è lontana, anche se di minor respiro interpretativo dai recenti studi della filologia tedesca sulle sequenze funzionali delle aristie epiche), è di aver mostrato come in Euripide l'elemento di sorpresa dell'annunzio è tutto concentrato, quando c'è (in alcune tragedie, *Andromaca, Ione* ecc., si tratta quasi di conferma di un avvenimento già atteso e temuto), nella prima parte, dialogica, della scena. La seconda parte, la *rhesis* del messaggero, può cosí distendersi in una narrazione poco concitata. I contributi linguistici di Bergson hanno documentato che i supposti omerismi ed epicismi del *logos angelikòs* sono in realtà assai meno numerosi di quanto non si pensasse, e non superano in genere la media degli omerismi e epicismi presenti in tutta la lingua dei poeti tragici. Non mi pare però che da questo accertamento discenda di necessità il rifiuto dell'interpretazione wilamowitziana del *logos angelikòs* come di una parentesi epica nella tragedia. Quanto si è detto sul dialogo preparatorio chiarisce perché il *logos* euripideo si possa presentare come vero e proprio racconto che possiede sí un momento culminante, ma che prepara

questo momento con una narrazione particolareggiata, scevra di concitazione, e che allarga il proprio ritmo nel riferire battute di discorso diretto (sempre presenti in Euripide). Quel che probabilmente non regge dell'ipotesi di Wilamowitz è che il *logos angelikòs* rappresenti nella concitazione della tragedia una parentesi di serietà e di compostezza epica. I piú recenti studi sull'esecuzione epica hanno mostrato quanto vicina essa fosse al mimo vocale, quante variazioni comportasse il proprio articolarsi nel discorso diretto, quanto insomma fosse analoga all'esecuzione tragica. Il distendersi del racconto del nunzio doveva perciò nelle tragedie euripidee valorizzare queste possibilità espressive, analoghe, ma non uguali a quelle implicite nell'azione scenica vera e propria. Per ottenere questo effetto Euripide mantiene l'*angelos* rigorosamente separato dall'azione, lo priva di qualsiasi caratterizzazione psicologica, come già Howald giustamente aveva sottolineato. Quando il racconto verte su un avvenimento catastrofico, la morte del protagonista o di un personaggio di rilievo che già aveva avuto una parte considerevole dell'azione scenica precedente (*Hipp.*, *H. F.*, *Hec.*, *Pho.*, *I. A.*, *Bacch.*; in *Ion* si tratta di una morte mancata che può però provocarne un'altra), il *logos angelikòs* è dislocato verso la fine della tragedia. Nei racconti analoghi di Eschilo e di Sofocle quel che importa è il fatto che tutta la narrazione è costruita come rigorosa preparazione dell'effetto. Nell'*Antigone*, in cui si trova il *logos angelikòs* piú simile a quelli euripidei, dei 51 versi che costituiscono il racconto del nunzio, solo 22 precedono la prima rivelazione, né vi è indugio in particolari. In Euripide invece il preambolo è abbastanza lungo, e tanto il preambolo quanto il racconto dell'evento catastrofico vero e proprio sono ricchi di particolari in cui la narrazione si distende e si articola acquistando un pathos diverso che tende ad escludere l'allocutore scenico e coinvolge maggiormente lo spettatore. Si considerino per esempio i particolari della corsa e del ferimento di Ippolito, della descrizione della battaglia nelle *Fenicie*, del rituale orgiastico delle *Baccanti* ecc.

Anche un secondo gruppo di *logoi* si adeguano a questo carattere, sono quelli delle tragedie cosiddette «di avventura» (*I. T.*, *Hel.*), che riferiscono un lieto fine quasi fiabesco dei protagonisti. In questo caso il *logos angelikòs* è dislocato al termine dell'azione scenica e ne costituisce quasi un'appendice.

Piú interessante, e tutto euripideo, il caso in cui nel *logos angelikòs* viene presentato un personaggio, o un gruppo di personaggi, che pur non trovando posto nell'elenco delle *dramatis personae*, è l'avversario piú significativo del protagoni-

sta, quello che ne ostacola o comunque ne condiziona il comportamento nell'azione drammatica. In queste tragedie (*Med.*, *Suppl.*, *El.*, *Or.*), il *logos* non ha una collocazione fissa. Glauce (*Med.*) ed Egisto (*El.*) sono descritti con la ricchezza di tratti psicologici che ne fanno dei veri e propri personaggi, cosí articolati quali nell'azione scenica sarebbe stato difficile far entrare. Il racconto è molto disteso e si attarda piú di una volta nella descrizione di particolari, inutili forse se considerati secondo un'economia esclusivamente drammatica, utili invece e addirittura indispensabili per suggerire il quadro della vita abituale del nuovo personaggio, colto per cosí dire fuori dell'azione, nella cornice della sua quotidianità domestica. Nelle *Supplici* e nell'*Oreste* il racconto si articola secondo una pluralità di personaggi e il quadro evocato (battaglia in una, tribunale popolare nell'altra) si compone in relativa indipendenza dalle immediate richieste di una concitazione drammatica. A questo uso, nuovo, del *logos* corrisponde un recupero nell'azione drammatica della *techne* esecutiva del rapsodo? E, d'altra parte, l'uso articolato di vari tipi di *logos* corrisponde sistematicamente alle varie funzionalità cui è sottoposto nelle tragedie euripidee il coro, nella sua composizione, nel suo intervento ecc.? Lo studio dei vari elementi strutturali della tragedia è stato sempre condotto, come si è detto, atomicamente, senza mai tentare un'indagine sui possibili reciproci condizionamenti delle varianti funzionali. Per questo il livello metodologico delle analisi piú recenti non si allontana di molto da quello delle ricordate dissertazioni del principio del secolo.

7. *Clitemestra, i cori dell'«Elettra» e la gnome.*

Nell'*Elettra* euripidea il collegamento tra parti strutturali della tragedia che mantengono una loro relativa autonomia è condotto con particolare accortezza, sí che si mostra assai significativo l'uso fatto dal poeta della gnome. I due personaggi piú legati ad un contenuto gnomico, l'anonimo contadino della prima parte e Clitemestra nella seconda parte, costituiscono i punti di riferimento per tutte le riflessioni gnomiche rispettivamente degli altri personaggi e del coro. Ho mostrato altrove come tutto il personaggio anonimo del contadino si costruisca sulle sentenze, ma anche la presenza di Clitemestra, personaggio al contrario tra i piú noti del teatro tragico, è intrecciato in questa tragedia assai strettamente con la gnome.

Clitemestra è annunziata dal coro. Fin dal I stasimo, dopo un allargarsi del canto corale sulla spedizione a Troia che

giunge a ricalcare la tradizione epica della descrizione delle armi, a metà dell'antistrofe, v'è una brusca conversione che la chiama in causa direttamente: «il signore di tali eroi guerrieri, malevola Tindaride, è stato assassinato dalla tua unione» (vv. 479 sgg.). Il vocativo conclusivo si oppone al vocativo iniziale del canto, «*inclite navi*», sí che il richiamo a Clitemestra riesce di maggior effetto. Anche il II stasimo si rivolge, nella conclusione, a Clitemestra, dopo aver evocato il mito dell'agnello dal vello d'oro; ma qui già il richiamo al personaggio è intrecciato con la gnome: «Terrificanti per i mortali sono i miti, ma utili al rispetto degli dei; di questi tu non ti ricordasti quando uccidesti lo sposo» (vv. 744 sgg.). Il coro non riprende quindi il suo canto fino al matricidio, che si svolge dietro le quinte: è il canto che rievoca l'uccisione di Agamennone e sancisce la giustizia della vendetta: «Amministra la giustizia il dio, quando è sorte» (v. 1169). Qui il rivolgersi a Clitemestra è giustificato dalle sue grida fuori scena. Tra il II e il III stasimo trova posto non soltanto il racconto dell'uccisione di Egisto, ma anche lo scontro tra Elettra e Clitemestra, durante l'unica apparizione sulla scena del personaggio. Ed è in questa apparizione che si misura quale uso sappia fare il poeta della gnome. Clitemestra infatti costruisce tutta la sua difesa allargando il discorso ai principî gnomici piú generali, il suo diventa un discorso sull'infelicità della condizione della donna, sull'iniquità che è costretta a soffrire, e giunge a mostrare come il suo comportamento sarebbe stato considerato esemplare in una condizione capovolta di sessi. Il discorso di Clitemestra ha le movenze logiche, e la forma sintattica, di una dimostrazione per assurdo: «Ma se fosse stato Menelao ad essere rapito da casa e io avessi dovuto uccidere Oreste per salvare lo sposo di mia sorella?» (vv. 1041 sgg.). Il discorso di Clitemestra è assai chiaro e richiama da vicino quello di Medea. Ma è il giudizio della corifea che lo segue immediatamente a collocarlo nella giusta luce per gli spettatori: «Quel che hai detto è giusto, ma questa giustizia è turpe» (v. 1051) (per l'euripidicità del passo cfr. Denniston, *comm. ad loc.*, che richiama tra gli altri l'intervento corale in *Or.* 194: δίκα μέν, καλῶς δ'οὔ).

La denuncia della umiliante condizione femminile che nella *Medea* doveva indubbiamente costituire uno squarcio nel tessuto gnomico tradizionale della poesia greca, è qui ripetuta, ma diverso è l'effetto gnomico sul pubblico: il personaggio è già condannato e la condanna coinvolge immediatamente anche i principî cui egli si richiama, o pretende di richiamarsi. Nonostante la sua giusta osservazione, che entrambi, Egisto e

Clitemestra, si espongono e sono uccisi per compiere una buona azione, Denniston (p. XXX) non convince quando sostiene che Euripide invita in questa scena ad una genuina compassione per Clitemestra. Anzi proprio dall'uso della gnome fatto da questo personaggio si chiarisce il suo ruolo nel generale ritmo drammatico della tragedia. Da tutta appare evidente che il modello del comportamento femminile è quello impersonato da Elettra e definito gnomicamente dall'anonimo sposo. In questa luce si comprende anche il sostanziale giudizio di inadeguatezza, maturato nei canti corali: Clitemestra non si è resa conto dell'altezza delle vicende nelle quali si è trovata, del ruolo che vi doveva svolgere. La critica colpisce anche con molta chiarezza il suo indebito sovrapporsi a Egisto nel governo della casa. La tematica della *Medea* è qui quasi interamente ripresa, ma diversa ne è la chiave drammatica, perché diversa l'attribuzione della gnome nel gioco complesso del contrasto scenico.

8. *Tiresia sulla scena: l'indovino e il sacerdote.*

Tiresia è una delle figure piú antiche di indovino greco, anzi probabilmente quello stimato piú antico, anteriore di alcune generazioni a Calcante, a Melampo e a Mopso. È situato a Tebe e discende dalla stirpe degli Sparti. La localizzazione tebana è presente nella letteratura greca fin dalle prime attestazioni (cfr. *Od.* X 491 sgg. e XI 90 sgg.). Non cosí antico è però il collegamento dell'arte mantica di Tiresia con il dio di Delfi, anzi, sia l'ascendenza materna, sia una parte almeno dei miti metamorfici che gli sono attribuiti lo legano ad Atena. Il legame con Delfi, come si vedrà, è tipico della sua figurazione drammatica nella tragedia ateniese; l'unico legame precedente che si può ravvisare è nel racconto del viaggio a Delfi della figlia Manto, la cui datazione è difficile.

Due tradizioni mitiche caratterizzano, com'è noto, Tiresia: la sua conversione in donna seguita dalla riconversione in uomo, e l'accecamento e conseguente dono riparatorio della profezia. In particolare, accecamento e profezia gli sarebbero toccati o per aver visto Atena nuda al bagno o perché, già esperto di entrambi i sessi, fu interrogato da Zeus e da Era sull'intensità del piacere provato rispettivamente dall'uomo e dalla donna nell'amplesso. Tiresia, doppiamente esperto, avrebbe attribuito nove parti del piacere alla donna ed una sola all'uomo. Di qui la vendetta di Era e il dono riparatorio di Zeus. Nell'un caso e nell'altro le cause di accecamento e di profezia attengo-

no la sfera sessuale. Cosí come un'evidente origine sessuale aveva anche la sua trasformazione di maschio in femmina e quindi di nuovo in maschio: l'aver visto due serpenti che si accoppiavano sul monte Cillene (per tutta la tradizione si veda Apollodoro, *Bibl.* III, VI 7 sgg. e commento di Frazer).

Nella tragedia ateniese il personaggio di Tiresia è sottoposto ad una radicale ristrutturazione: depurato di ogni elemento sessuale, viene collegato alla sacralità delfica. Né il riferimento a Delfi è la sola nota caratteristica delle apparizioni sceniche di Tiresia: sia nell'*Antigone* e nell'*Edipo Re* di Sofocle, sia nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti* euripidee, Tiresia è il rappresentante della *pietas* religiosa di contro a personaggi che impersonano un modello di organizzazione sociale totalmente profano. Ma non è questo il solo legame con Delfi: tutto il mito di Edipo è organizzato da Sofocle come gravitante intorno a Delfi: a Delfi si deve il primitivo vaticinio a Laio, al bivio per Delfi è consumato il parricidio, da Delfi infine proviene l'ordine di punizione che Edipo eseguirà su se stesso. Il coro delle *Fenicie* è per parte sua costituito da donne in viaggio votivo a Delfi. I rimandi a Delfi sono inoltre presenti nell'autopresentazione di Tiresia: «Non tuo schiavo sono, ma del Lossia», egli afferma in una delle sue prime battute a Edipo (*O. R.* 410), e Defradas (*Les thèmes de la propagande delphique*, Paris 1956, p. 61), giustamente fa notare che anche l'epiteto si richiama all'Apollo di Delfi. Non diversamente la presenza di Tiresia nelle *Baccanti* euripidee è testimonianza dell'accordo tra Apollo e Dioniso, in una complessiva e sincretistica dimensione religiosa orgiastica, ma profondamente rispettosa della *sophrosyne* muliebre (cfr. *Bacch.* 314 sgg.). Tiresia, da una parte è garante dell'accettazione di Dioniso a Delfi (306-309) (cfr. Dodds, commento a Euripides, *Bacchae*, Oxford 1960, p. 91); dall'altra è il sostenitore di un primato di Demetra e di Dioniso sugli altri dei (275 sgg.). Siffatto depuramento del personaggio da ogni scoria sessuale si accompagna ad un'altra radicale trasformazione di Tiresia: il passaggio dall'indovino al sacerdote. Dal magico egli si trasferisce nella sfera del rituale, dall'ambiguità teriomorfica passa al supremo equilibrio olimpico. La sua immagine continua, è vero, a ricordare almeno in parte la sua origine: egli è cieco, come un sacerdote non può essere, ma è anche e prima di tutto l'istituzionalità della religione di fronte all'empietà. Creonte lo attacca duramente, e attaccandolo, attacca Delfi, i suoi tesori, l'accumulo dei metalli preziosi e l'attività crematistica connessi al santuario (*Antig.* 1037 sgg.) (per i χρήματα di Delfi e il loro uso antiateniese all'inizio della guerra del Peloponneso cfr. Thuc.

I 121 e 143). Questa caratterizzazione non è peraltro notata da Kamerbeek (Sophocles, *The Plays*, parte IV: *The Œdipus Tyrannos*, Leiden 1967, pp. 106-7) che vede la «raison d'être» del personaggio unicamente dal punto di vista drammatico dell'opposizione alle azioni di Edipo e di Creonte.

Tiresia non è nella tragedia per vaticinare, ma per condannare e per scomunicare; è il ministro dell'ordine religioso, di una religiosità che promana da un'autorità istituzionale esterna alla polis. Il tentativo di salvare la religione tradizionale della polis è cosí pagato con la rinuncia al fondamentale presupposto della città pernio anche della vita religiosa. Il sacro retrocede anzi fino al recupero del magico, in un gioco di ambiguità della quale la suggestione scenica è veicolo insostituibile.

Indice dei nomi

Indice dei nomi